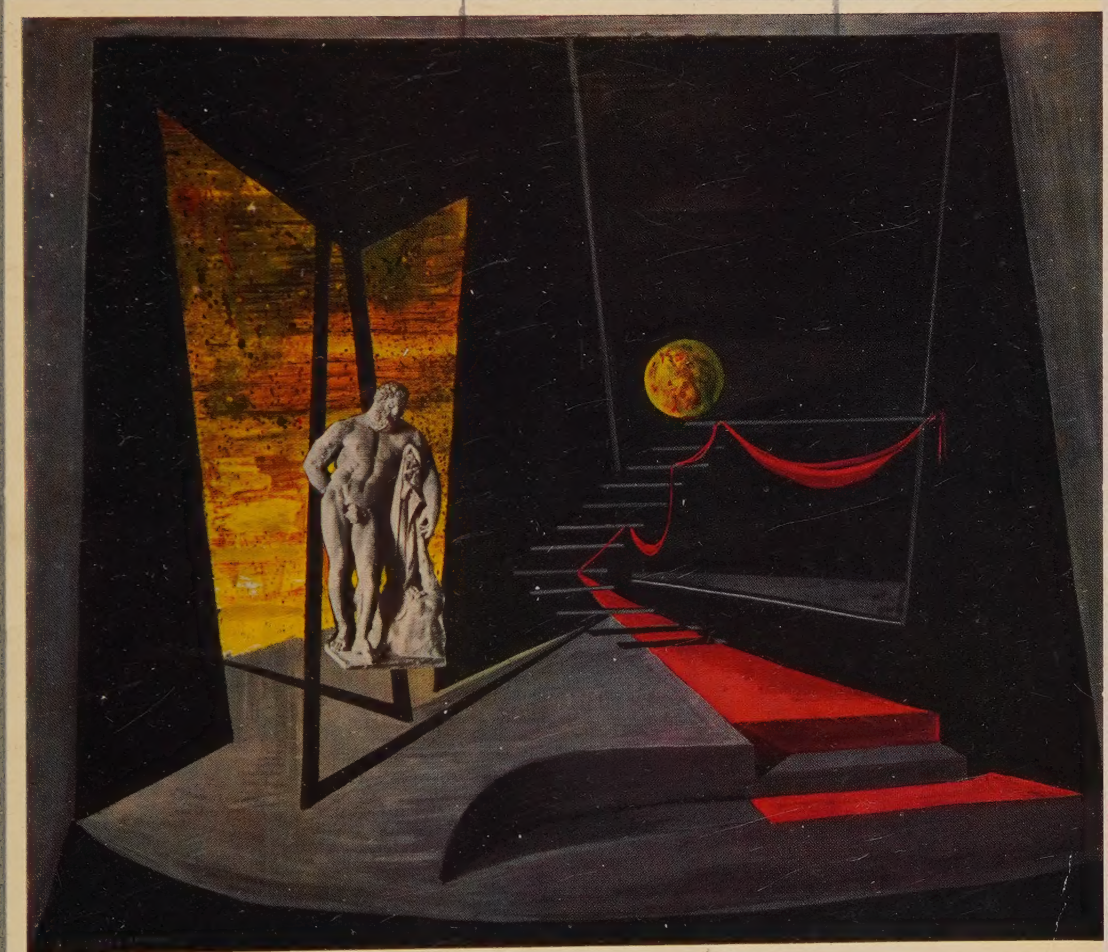
WORLD THEATRE

UNIVERSITY OF ILL
LIBRARY
MAY 15 1961



THEATRE ON TELEVISION

WINTER 1960
VOLUME IX — Nr 4

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

ADMINISTRATION

S.A. LES ÉDITIONS
ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE

ELSEVIER

141-143, avenue de Scheut
BRUXELLES 7
C.C.P. 123 – Banque : Kredietbank
Tél. : 22.79.25

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III
C.C.P. 8756-18 – Tél : ARChives 47-94

SUBSCRIPTIONS

If you are unable to obtain "World Theatre" from your usual bookseller, you may become a subscriber through the following agents. The yearly subscription rate for four copies is quoted.

ABONNEMENTS

Si vous ne trouvez pas « Le Théâtre dans le Monde » chez votre libraire habituel, vous pouvez vous abonner aux agences suivantes. Le prix indiqué est celui de l'abonnement annuel, c'est-à-dire à quatre numéros.

ALLEMAGNE – W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1. — D.M. 15.—

AUSTRALIA – Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I. Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney. — A.£ 1/10/-

BELGIQUE – S.A. Éditions Meddens, 141-143, avenue de Scheut, Bruxelles 7. La Rose des Vents, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18. — F.B. 150.—

CANADA – Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal. — $ 3.50

DANEMARK – Einar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K. — $ 3.50

ESPAGNE – Ediciones Ibero-Americanas S.A., Pizarro, 9, Madrid. — Pst. 225

FINLAND – Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki. — $ 3.50

FRANCE – Elsevier, 51, rue des Archives, Paris III. — N.F.F. 15 -

INDIA – Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta. — Sh. 25 -

ISRAEL – Blumstein's Bookstores Ltd, 35, Allenby Road, Tel Aviv. — I.P. 9.500 -

ITALIE – Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milano. — $ 3.50

JAPAN – Japanese Centre of the I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-ku, Tokyo. — $ 3.50

LIBAN – Librairie Universelle, avenue des Français, Beyrouth. — N.F.F. 15 -

NETHERLANDS – Nederlands Centrum van het Internationaal Theater Instituut, Nieuwe Uitleg 15, Den Haag. — Fl. 12 -

NORWAY – A/S Narvesens Litteratur Tjeneste, Box 115, Oslo. — N.Kr. 26 -

SWEDEN – A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm. – C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16. — S.Kr. 18.50

SUISSE – Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich. — F.Ss. 15.60

TUNISIE – V. Boukhors, 5, rue Nocard, Tunis. — N.F.F. 15 -

UNITED KINGDOM – Max Reinhardt Ltd., 10, Earlham Street, London W.C. 2. — Sh. 25/-

U. S. A. – Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N.Y. — $ 3.75

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L.I.I.T.

ARGENTINA – D. Edmundo Guibourg, a.b.s. Argentores, rua Melo 1818, Buenos Aires.

AUSTRALIA – Australian National Centre for the I.T.I., c/o 4th Floor, 50 Miller St., North Sydney.

BELGIQUE – M. Herman Teirlinck, 40, boulevard du Régent, Bruxelles.

BRASIL – M. Guilherme Figueiredo, p.a. Société des Auteurs, av. Almirante Barroso, 97, 3e, Rio de Janeiro.

BULGARIA – M. Peter Dimitrov, Centre Bulgare de l'I.I.T., 4, place de Lénine, Sofia.

CANADA – M. David Ongley, 1237 Sanguinet Street, Montreal.

ÇESKOSLOVENSKO – Prof. Mirko Ocadlik, Valdstejnske nam. 3, Prague 1.

CHILE – M. Miguel Frank, Huerfanos 1117, of. 432, Santiago de Chile.

COLOMBIA – M. Enrique Buenaventura, Apartado Aereo 8240, Bogota D.E.

CUBA – M. Fr. Morin, Mission 208, Habana.

DANMARK – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

D. B. R. – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfürstendamm 72, Berlin-Halensee.

D. D. R. - M. Wolfgang Langhoff, Schumannstrasse 13 a, Berlin N. 4,

ESPANA – D. José Munoz Fontan, Fernando el Santo 20, Planta 4a, Madrid.

FRANCE – M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.

HELLAS – M. Alexis Minotis, 5 rue Karytsi, Athènes.

HELVETIA – M. Kopp, Stadttheater, Zürich,

ICELAND – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.

INDIA – Prof. C.C. Mehta, c/o Bharatiya Natya Sangh, 34 New Central Market, New Delhi.

ISRAEL – M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel Aviv.

ITALIA – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11, via Molise, Roma.

JAPAN – Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-Ku, Tokyo.

JUGOSLAVIJA – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.

KOREA – M. Chi-jin Yoo, 7-28 Kalwoldong, Yongsanku, Seoul.

MAGYARORSZAG – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt, 57, Budapest I.

NEDERLAND – Jhr. P.J.W. de Brauw, Nieuwe Uitleg, 15, La Haye.

NORGE – M. Axel-Otto Normann, Oslo Nye Teater, Oslo.

PERU – M. Reynaldo d'Amore, Colmena 757, Lima.

ÖSTERREICH – Prof. E. Haussermann, Theater in der Josefstadt, Vienne VIII.

POLSKA – M. Bohdan Korzeniewski, Semj. skr. 149, Warszawa.

ROMANIA - Mme Lucia Sturdza Bulandra, 16 rue Filimon Sirbu, Bucarest.

SOUTH AFRICA – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 261 Rissik Street, Sunnyside, Pretoria.

S. S. S. R. - M.M. Tsarev, a.b.s. Association soviétique du Théâtre, Gorki 16-2, Moscou.

SUOMI – M. Arvi Kivimaa, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

SVERIGE – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.

TURKIYE – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosu, Kavaklidere Goreme Sokak 7/IX, Ankara.

UNITED KINGDOM – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.

URUGUAY – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Calle Pablo de Maria 1382, Montevideo.

U. S. A. – Miss Peggy Wood, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.

VENEZUELA — M. Horacio Peterson, Direction de la Culture, Cité Universitaire, Caracas.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — WINTER 1960. « WORLD THEATRE » is published four tin
a year by S. A., Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique ELSEVIER, 141-143, avenue de Scheut, Brussels 7, Belgiu
and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York. Subscription $ 3.

WINTER-HIVER 1960 VOLUME IX, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
avec le concours de l'Unesco

✷

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT – PRÉSIDENT
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*

VICE PRESIDENTS – VICE-PRÉSIDENTS
Rosamond Gilder *(U.S.A.-États-Unis)*, Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*

MEMBERS – MEMBRES
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*, Emile H. Dufour *(Chile - Chili)*,
Carl Ebert *(German Federal Republic - République fédérale d'Allemagne)*,
Kihachi Kitamura *(Japan - Japon)*,
Bohdan Korzeniewski *(Poland - Pologne)*, Claude-André Puget *(France)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*

✷

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
JEAN DARCANTE
6, rue Franklin, Paris (XVIe)

✷

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
84, avenue de l'Armée, Bruxelles 4 (Belgique)

✷

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT – PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS – MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

✷

S.A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
141, AVENUE DE SCHEUT, BRUXELLES 7

THEATRE ON TELEVISION

SUMMARY

THE COVER : *Heracles*, Marijan Matkovic. M : Braslav Borozan. D : Dusan Ristic. Narodno Pozoriste (National Theatre), Beograd. 1959.
One of the many new Yugoslav plays of the younger generation, it depicts the misgivings of Hercules divided between himself and the image of himself that others have built up.

Editorial, by René HAINAUX 299

Are Stage Plays Suitable for Television? by Norman MARSHALL 301

An Inquiry into Television Drama in Australia, Belgium, Brazil, Canada, Germany, Japan and Sweden 313

The Theater's Debt to Television, by Albert McCLEERY 318

First Steps in Television for the Stage Producer, by Roger IGLÉSIS 325

The Stage Actor on Television, by Vitezslav VEJRAZKA 337

Performers' Rights, by Fernand GRAVEY 341

The Negro Theatre at the Theatre of the Nations 344

WORLD REVIEWS

Brazil, France, U.S.S.R., United Kingdom, U.S.A., Yugoslavia 352

Index to the Articles and Illustrations which have appeared in " World Theatre" from vol. VII-3 to vol. IX-2 376

LE THÉÂTRE À LA TÉLÉVISION

SOMMAIRE

EN COUVERTURE : *Héraklès*, Marijan Matkovic. M : Braslav Borozan. D : Dusan Ristic. Narodno Pozoriste (Théâtre National), Beograd. 1959.
Une des nombreuses pièces yougoslaves de la jeune génération, celle-ci conte les doutes d'Hercule, partagé entre lui-même et l'image que les autres se font de lui.

Editorial, par René HAINAUX

Les Pièces de Théâtre à la Télévision, par Norman MARSHALL

Enquête sur le Théâtre télévisé en Allemagne, Australie, Belgique, Brésil, Canada, Japon et Suède

Ce que le Théâtre doit à la Télévision, par Albert McCLEERY

A l'Intention du Metteur en Scène de Théâtre aux Prises avec la Télévision, par Roger IGLÉSIS

L'Acteur de Théâtre à la Télévision, par Vitezslav VEJRAZKA

Le Droit de l'Interprète, par Fernand GRAVEY

Le Théâtre Noir au Théâtre des Nations

CHRONIQUES DU MONDE

Brésil, Etats-Unis, France, Royaume-Uni, U.R.S.S., Yougoslavie

Index des Articles et des Illustrations parus dans « Le Théâtre dans le Monde » du vol. VII-3 au vol. IX-2

COLLABORATORS — CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'I.I.T.*

ARGENTINA : J.O. PONFERRADA; AUSTRALIA : Leslie REES; BELGIQUE : Rudi VAN VLAENDEREN; BRAZIL : Olga OBRY; BULGARIA : Boyan DANOVSKI; CANADA : Guy BEAULNE; CESKOSLOVENSKO : Jan KOPECKI; CHILE : Emile-H. DUFOUR; CHINA : A.C. SCOTT; COLUMBIA; CUBA; DANMARK : Svend FRIDBERG; DEUTSCHE BUNDESREPUBLIK : Ingvelde GELENG; DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK; ESPANA; FRANCE : Paul-Louis MIGNON; HELLAS : St. SPILIOTOPOULOS; HELVETIA Paul WEHRLI; ICELAND; INDIA : G.S. KHOSLA; ISRAËL : Haïm GAMZU; ITALIA : Giacinto GIANCOLA; JUGOSLAVIJA : Dragoslav ANDRIC; MAGYARORSZAG : Ferenc HONT; NEDERLAND : Françoise M. Wijckerheld Bisdom-BRUIJN; NIPPON : Kihachi KITAMURA; NORGE : C.F. ENGELSTADT; ÖSTERREICH : Heinz KINDERMANN; PEROU; POLSKA : Henryk SZLETYNSKI; ROMANIA : AGERPRESS; SOUTH AFRICA : Muriel KAVANAGH; S.S.S.R. : Pavel MARKOV; SUOMI : Verneri VEISTÄJÄ; SVERIGE : Margareta NYLANDER : TURKIYE : Muhsin ERTUGRUL; UNITED KINGDOM : KENNETH RAE - J.C. TREWIN; UNITED STATES OF AMERICA : ROSAMOND GILDER-Ruth R. MAYLEAS; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO; VENEZUELA.

EDITORIAL

WHILE in no way denying the development of television and its enormous influence, theatre people often evince a scorn in this connection which profits no-one.

On the other hand, television people are apt to regard the theatre as an out-of-date art and loudly quote the large number of spectators they reach, the money invested and so on.

★

In actual fact, the theatre and television are still closely inter-dependent, a fact which does not escape any bona fide observer. In theory, television can perfectly well do without theatre folk; in practice, it does not do so, or only with difficulty. For these people, television provides an important outlet, a sound means of balancing their budget and, up to a certain point, an opportunity to put their talent to the test.

This is particularly true for actors, but also to a lesser extent for playwrights, producers and scenic designers.

It is therefore to their interest for theatre people to know more about TV, to know what possibilities it offers and what compromises it expects them to make.

★

This, then, is the spirit in which we have prepared this special number. It is not devoted to " television " but to " theatre on television ".

Let's begin with the question of plays. TV theoreticians are crying out for the creation of an autonomous art of television. So far nothing of the kind has appeared; in Europe, at any rate, scripts specially written for television rarely rise above mediocrity. Programme compilers therefore fall back upon the legitimate theatre to choose, only too often, second-rate works. However, various soundings we have made reveal the fact that the big successes on television during recent years were plays by known dramatists—from Sophocles to Dürrenmatt.

Can any stage play be transferred to television? This is anything but certain. Can the criteria governing choice be clearly defined? That is not certain either. This is the subject broached for us by Mr. Norman Marshall, fortified by the responsibilities he now assumes on television and his previous long experience as a stage producer.

★

We asked Mr. Albert McCleery to describe what characteristics should be possessed by a play specially written for TV. Wielding paradox and provocation with the glee of an iconoclast, Mr. McCleery headed in quite a different direction and vigorously depicted

SANS nier le développement de la télévision et son influence accrue, les gens de théâtre assez souvent témoignent à son sujet d'un mépris stérile.

En revanche, les gens de télévision considèrent volontiers le théâtre comme un art désuet et, citant le nombre élevé de spectateurs qu'ils atteignent, les capitaux investis, etc., ils font sonner haut les chiffres.

★

Dans les faits, l'interdépendance théâtre-télévision reste étroite et n'échappe à aucun observateur de bonne foi.

En théorie, la télévision peut parfaitement se passer des gens de théâtre; en pratique, elle ne s'en passe pas ou s'en passe difficilement. Du coup, pour les gens de théâtre, la télévision constitue un débouché important, un sérieux moyen d'équilibrer leur budget et, jusqu'à un certain point, une occasion d'éprouver leur talent.

Ceci vaut surtout pour les acteurs, mais aussi dans une moindre mesure pour les auteurs, les metteurs en scène, les décorateurs.

Il est donc de l'intérêt des gens de théâtre de mieux connaître la T.V., de savoir quelles possibilités elle leur offre, quels accommodements elle attend d'eux.

★

C'est dans cet esprit que nous avons abordé ce numéro spécial. Il n'est pas consacré à « la Télévision », mais au « Théâtre à la Télévision ».

Et d'abord, au problème des pièces. Les théoriciens de la T.V. réclament la création d'un art télévisé autonome; jusqu'ici, rien de tel n'est apparu; en Europe en tout cas, les « scripts » conçus spécialement pour la télévision échappent rarement à la médiocrité. Les programmateurs se rabattent donc sur le vrai théâtre, souvent hélas! pour y choisir des œuvres de seconde zone. Pourtant, divers coups de sonde nous ont permis de constater que ce sont les pièces d'auteurs dramatiques connus – de Sophocle à Dürrenmatt – qui ont constitué les grands succès de la télévision des dernières années.

Toute pièce de théâtre peut-elle se transporter à la télévision? Rien n'est moins certain. Les critères d'un choix sont-ils clairement définissables? Ce n'est pas sûr non plus. Voilà le sujet qu'aborde pour nous M. Norman Marshall, fort des responsabilités qu'il assume actuellement à la télévision et de sa longue expérience préalable comme metteur en scène de théâtre.

★

Nous avions demandé à M. Albert McCleery de nous décrire les caractéristiques souhaitables d'une pièce écrite spécialement pour la T.V. Maniant le paradoxe et la provocation avec une allégresse d'iconoclaste, M. McCleery a foncé dans une tout

all that the theatre owes to television. What he has written seems to us particularly interesting both because it approaches the question from a completely new angle and because it gives a clear picture of the relationship between theatre and television as it exists in the United States. Mr. McCleery was a pioneer of the theatre-in-the-round in the U.S. and he consequently translated it into terms of television where it is known as « cameo technique ».

*

We asked Mr. Roger Iglésis, who was the manager of a young company before becoming a producer on French Television, to analyse the technical problems which must be overcome by a producer passing from the theatre to TV. This proceeding is common in the many countries where television is today still in its infancy. This article is therefore addressed to stage producers in these countries. At the risk of appearing didactic, Mr. Iglésis agreed to be as accurate, complete and as clear as possible; we are sure that this ABC for beginners will prove of use.

*

Next, the appearance of the actor on television is viewed from two different angles. For Mr. Vitezslav Vejrazka, a celebrated actor at the Prague National Theatre, this appearance is above all beneficial for it is a means of acquiring suppleness and therefore a means of artistic improvement.

For Mr. Fernand Gravey, President of the International Association of Actors, such performances give rise to serious problems of a material nature. The changes in mediums of transmission and the development of mechanical means of reproduction have intensified the struggle for performers rights.

*

Finally, the reader will find in this issue, in connection with the Theatre of the Nations, an article on the African theatre. Then come the index of articles and photographs which have appeared in our last eight numbers and, of course, the usual world reviews.

For the Publications Committee,

autre direction pour nous dépeindre avec vigueur tout ce que le théâtre doit à la télévision. Sa communication nous a paru séduisante à la fois parce qu'elle aborde la question sous un angle tout neuf et parce qu'elle nous informe du climat des rapports théâtre-télévision tel qu'il s'est établi aux U.S.A. M. McCleery fut un des pionniers du théâtre en rond aux U.S.A.; par la suite, il a transposé cette formule à la T.V. où elle est connue sous le nom de « caméotechnique ».

*

A M. Roger Iglésis, qui fut l'animateur d'une jeune compagnie, avant de devenir metteur en scène à la Télévision Française, nous avons demandé une analyse des problèmes techniques que doit résoudre un metteur en scène qui passe du théâtre à la T.V. Cette démarche est fréquente dans les pays, encore nombreux, où la télévision fait aujourd'hui ses premiers pas. C'est donc aux metteurs en scène de théâtre de ces pays que s'adresse l'article de M. Iglésis; au risque de paraître didactique, il a accepté d'être aussi précis, aussi complet, aussi clair que possible; nous sommes certains que cet « A.B.C. » à l'intention des débutants rendra service.

*

C'est sous deux angles différents qu'est ensuite envisagée la présence de l'acteur à la télévision. Pour M. Vitezslav Vejrazka, acteur réputé du Théâtre National à Prague, cette présence est surtout bénéfique, car elle est source d'assouplissement, donc de perfectionnement artistique.

Pour M. Fernand Gravey, Président de l'Association Internationale des Acteurs, cette présence est source de graves problèmes matériels. La transformation des moyens de transmission et le développement des moyens de reproduction mécanique donnent un caractère aigu à la lutte pour les droits de l'interprète.

*

Enfin, dans ce même numéro, le lecteur trouvera, à propos du Théâtre des Nations, un article sur le théâtre africain, ensuite l'index des articles et des photos parus dans les huit derniers numéros de notre revue et, bien sûr, les chroniques habituelles.

Pour le Comité des Publications,

RENÉ HAINAUX

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C. : costumes. Ch. : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D. : décorateur. C : costumes. Ch : choréographe. Mu : musique. P : photographe.

ARE STAGE PLAYS SUITABLE FOR TV?

LES PIÈCES DE THÉATRE À LA T.V.

Norman MARSHALL

THE advocates of "pure" television look forward to the time when television drama will be entirely self-supporting, no longer relying upon the theatre for any of its plays, producing nothing but scripts specially written for the medium. It would be deplorable if this were ever to happen and television audiences were deprived of their present opportunities of seeing an immense variety of successful stage plays, old and new, most of which they would never be able to see at all were it not for television. Fortunately, there is little likelihood of television drama ever becoming altogether independent of the theater. The shorter plays, up to about an hour in length, are now mostly original television scripts, but first-rate scripts longer than this will always be in such short supply that television will have to continue to rely upon the theatre for the majority of its full length plays. The reason for this is that when an author hits on a theme which can be developed to make a full-length television script he will almost certainly consider whether it could not be equally effectively used as the basis of a stage play because writing for the theatre is in every way so much more rewarding than writing for television. It is not only the greater financial rewards which attract the author, although these are far larger, even for an only moderately successful stage play, than the maximum which any television company can

LES défenseurs de la télévision « pure » annoncent le temps où le théâtre télévisé se suffira à lui-même, ne dépendra plus du tout de la scène pour son répertoire et réalisera exclusivement des œuvres écrites spécialement pour le petit écran. Il serait déplorable que cela arrive un jour et que les téléspectateurs soient privés des occasions qu'ils ont actuellement de voir un grand choix de pièces de théâtre, anciennes ou nouvelles : ils ne connaîtraient jamais la plupart d'entre elles si la télévision n'existait pas.

Heureusement, il y a peu de chances que le théâtre télévisé devienne vraiment indépendant du théâtre pur et simple. Si les pièces courtes, qui ne dépassent pas une heure, sont aujourd'hui pour la plupart des « scripts » conçus pour la télévision, les manuscrits plus longs et de qualité seront toujours si rares que la télévision devra continuer à compter sur le théâtre pour la plupart de ses pièces de format normal.

La raison en est que lorsqu'un auteur trouve un sujet qui puisse être développé jusqu'à constituer un texte pour une soirée complète de télévision, il se demande aussitôt si ce texte ne ferait pas aussi la matière d'une pièce de théâtre. En effet, écrire pour la scène est, de toute façon, beaucoup plus profitable que d'écrire pour la télévision. D'abord un bénéfice matériel plus important attend l'auteur – il dépasse de beaucoup,

reasonably afford. What makes television an unappealing medium to authors is its ephemeral quality. A single performance and then a play is finished and forgotten, except in the rare instances when it is revived years later for just one more performance. Besides, the author is deprived of what is perhaps the greatest pleasure of play-writing—the immense satisfaction of seeing and hearing an audience react to his play. So there is little danger of the theatre losing authors to television except when their subject is one which cannot be effectively translated into terms of the theatre, perhaps because it needs a large number of realistic settings, or cannot be satisfactorily treated except by means of numerous close-ups, or by using filmed sequences.

★

On the other hand, by no means every sort of stage play is suited to television. For instance, it has been proved again and again that any play with even the lightest touch of fantasy does not survive being transported from the theatre to the television screen. It is the extreme intimacy of television which makes any form of fantasy embarrassingly ineffective. That distance lends enchantment to the view is certainly true so far as fantasy is concerned. An audience of two or three people watching in the familiar everyday surroundings of their own homes, sitting only a few feet from the screen, cannot easily be persuaded to abandon themselves to the make-believe mood which fantasy demands. Television is an essentially realistic medium, which explains why the enchantment of Anouilh's *Ring Round the Moon* was destroyed by television, while his more realistic play *Colombe* has been one of television's greatest successes.

★

Another type of play which makes an unhappy showing on television is farce, because farce depends for its effect largely

même pour un succès moyen, le maximum qu'aucune compagnie de télévision peut offrir raisonnablement. Ensuite son caractère éphémère rend la télévision peu attrayante pour les auteurs dramatiques. Une seule représentation, et la pièce est finie, oubliée, sauf dans le cas, très rare, d'une reprise. Mais ce sera quelques années plus tard, et encore pour une seule autre représentation...

En outre, le dramaturge est privé de ce qui constitue peut-être le plus vif plaisir de son travail : l'immense satisfaction de voir et d'entendre un public réagir à son œuvre.

Il y a donc très peu de danger pour le théâtre de perdre ses auteurs à cause de la télévision, à moins qu'un sujet soit de ceux qui ne seraient pas traduits efficacement par les moyens du théâtre, parce qu'il nécessite de nombreux décors réalistes ou qu'il gagne à des éléments particuliers comme le gros plan ou les séquences filmées.

★

En revanche, tous les genres de pièces de théâtre ne s'adaptent pas également à la télévision. Il a été souvent prouvé, par exemple, qu'une pièce qui contient une part de fantastique, même réduite, perd beaucoup à passer de la scène au petit écran. L'intimité de la télévision stérilise toute forme de fantaisie. Il est absolument vrai que l'éloignement confère un enchantement au spectacle nourri d'imagination. Un public de deux ou trois personnes assises à quelques pas de l'écran, dans l'ambiance quotidienne de leur propre foyer, ne se laisse pas entraîner facilement à l'abandon qu'un tel spectacle implique. La télévision est un mode d'expression essentiellement réaliste. Ceci aide à comprendre pourquoi la magie d'une pièce d'Anouilh comme *L'Invitation au Château* y a été détruite alors que *Colombe*, une œuvre plus réaliste, a été un des plus grands succès de la télévision.

★

Un autre genre de pièce qui échoue à la télévision est la farce. La réussite d'une

on a lively collaboration between actor and audience. A farce can, of course, be televised with a " live " audience in the studio, but although this is helpful to the actor it does nothing to help the viewer to enjoy the play : on the contrary, he is apt to resent the laughter of the unseen audience who are enjoying something in which he himself is unable to participate. In fact any kind of play predominantly dependent on audience reaction—of laughter or any other collective emotion—is unsuited to television. It is extremely difficult to make an audience of two or three people sitting at home in their own armchairs gasp, or cry, or laugh out loud.

★

There are plays which for technical reasons are awkward material for television. The plays of Chekov, for instance, because so often a scene depends on the interreaction of two or three integrated groups of characters. If on the television screen such a scene is photographed in long shot in order to make it possible to see all the characters at one moment, they become so small that reactions of any subtlety fail to register. But if the cameras show each group in turn in closer shots, then the reactions become far too heavily emphasised and fail to give any impression of happening simultaneously. On the whole, the smaller the cast of a stage play the easier it is to televise.

★

Artificial comedy is another kind of stage play which is rarely satisfactory on television. A play such as Guitry's *Don't Listen Ladies*, its deliberate artificiality so pleasurable in the theatre, loses its glitter in the uncompromisingly realistic atmosphere of television and becomes unbelieveable, even a little silly. There are technical difficulties too in televising artificial comedy because quick-fire repartee presents a problem for the television director. If these passages are to be fully effective the viewer must have both

farce dépend en grande partie d'une collaboration vivante entre l'acteur et le public. Bien sûr, on peut téléviser une farce avec un public présent en studio, mais si c'est utile à l'acteur, cela n'accroît en rien le plaisir du téléspectateur. Celui-ci pourrait s'irriter, au contraire, des rires d'un auditoire invisible qui s'amuse d'éléments auxquels il est, lui, incapable de prendre part. En réalité, toute pièce qui dépend avant tout des réactions du public – que ce soit le rire ou n'importe quelle autre émotion collective – n'est pas faite pour la télévision. Il est extrêmement difficile de tenir en haleine, de faire rire ou pleurer largement, un public composé de deux ou trois personnes assises chez elles dans leur propre fauteuil.

★

Il y a des pièces qui conviennent mal à la télévision pour des raisons techniques. Celles de Tchékhov, par exemple, parce qu'une scène y est trop souvent liée aux réactions réciproques de deux ou trois groupes de personnages bien distincts. Si une scène de cet ordre est photographiée en plans éloignés pour que l'on voie tous les personnages en même temps, ces personnages deviennent si petits que les réactions un peu subtiles échappent. Et si les caméras nous montrent chaque groupe tour à tour par des plans rapprochés, les réactions prennent alors un relief excessif et nous n'avons pas l'impression qu'elles sont simultanées. En somme, plus la distribution d'une pièce est réduite, mieux elle se prête à la télévision.

★

La comédie conventionnelle, à base d'artifices, donne rarement satisfaction, elle aussi, à la télévision. *N'écoutez pas, Mesdames* de Sacha Guitry, par exemple : ses artifices délibérés, si plaisants à la scène, perdent leur brillant dans l'atmosphère résolument réaliste du petit écran; ils deviennent invraisemblables, voire un peu ridicules. Une autre difficulté technique s'attache à ce genre de pièce : les répliques rapides posent

characters in vision for most of the scene, which means that the actors, if they are to be seen in pictures large enough for their facial reactions to be effective, must play in cramping proximity to one another, making the minimum of movement. To avoid this the director is forced to shoot most of the scene in a series of quick, alternating close-ups which has the effect of a succession of visual hiccups.

★

What sort of stage play fits most easily into the television screen? Generally speaking, the sort of play which is seen to best advantage in a small theatre or from the front rows of the stalls in a larger theatre–plays which demand detailed, intimate performances rather than plays which give scope for histrionics, bustle and movement, big ensemble scenes, pageantry and bravura production. But it is a mistake to suppose that television, because of its intimacy, requires quiet, rather undramatic plays. It needs drama to hold its audiences, but it must be the sort of drama that relies upon tension and not upon explosive climaxes. Most of Ibsen's plays have proved to be exactly suited to television because of their naturalism, their intimacy, the detail and depth of their characterisation and the strength of their plots. Among the plays of contemporary writers, Arthur Miller's have been outstandingly successful on television, particularly *Death of a Salesman*. Technically it adapts easily to television because it is written in a series of short scenes dissolving into one another and makes frequent use of flash-backs. The more conventional type of three act play with one long continuous scene per act is much more difficult for the adaptor and the television director. Another reason why Arthur Miller's plays are so effective on television is that they do not need colour. In fact they gain an added effectiveness on the television screen when they are seen in black and white which somehow enhances the starkness and gauntness of the writing. Arthur Miller is a

un problème au metteur en scène de télévision. Pour que ces passages aient toute leur efficacité, il faut que le téléspectateur voie les deux personnages d'un dialogue pendant la majeure partie de la scène. Cela signifie que les acteurs, vus d'assez près afin que leurs jeux de physionomie soient agissants, jouent collés l'un à l'autre et font un minimum de mouvements. Si le metteur en scène désire éviter cette immobilité, il est contraint de tourner la scène dans une série de gros plans rapides et alternés, ce qui donne l'impression d'un hoquet visuel...

★

Quel genre d'œuvre dramatique s'adapte le mieux à l'écran de télévision? D'une manière générale, ce sera l'œuvre qui gagnerait, pour la scène, à être vue dans un petit théâtre ou aux premiers rangs des fauteuils dans une salle plus grande; ou la pièce qui appelle une interprétation retenue ou détaillée, plutôt que celle qui s'accommode du jeu extérieur, de l'agitation, du mouvement, de vastes scènes d'ensemble, de la figuration et de la virtuosité. Qu'on ne croie pas, pour autant, qu'à cause de son intimisme, la télévision réclame des pièces paisibles et sans ressort dramatique. Elle a besoin de drames pour captiver son public, mais de drames basés sur la tension et non sur les éclats. La plupart des œuvres d'Ibsen se sont révélées parfaitement transportables à la télévision à cause de leur naturalisme, de leur intimité, de la vigueur de leur sujet, des nuances et de la profondeur de leurs personnages.

Parmi les pièces contemporaines, un gros succès a accueilli celles d'Arthur Miller, particulièrement *La Mort d'un Commis Voyageur*. Dans sa composition technique, ce drame s'adapte facilement à la télévision parce qu'il est fait de courtes scènes qui se fondent les unes dans les autres et qu'il recourt souvent aux retours en arrière. Une pièce du type traditionnel, avec ses trois actes dont chacun constitue une longue scène ininterrompue, soulève beaucoup plus de difficultés pour l'adaptateur ou le metteur en scène de télévision. Il y a une autre

playwright who seems to think in black and white, just as there are people who dream in black and white.

★

An example of a stage play which proved to be more effective on television than in the theatre was T.S. Eliot's *The Cocktail Party*. It had an intimacy and an intensity which it failed to achieve in the theatre. Watching it on television one felt one was listening to what was being said over the shoulders of the people at the party. One's contact with the author's thoughts was much closer than it had ever been when watching the play across the footlights; one felt personally involved, and it is this sense of involvement which is one of the very few advantages which television has over the theatre and the cinema.

★

Technically, television's most powerful advantage over its rivals is the use it can make of close-ups. In the cinema they can be used only very sparingly and briefly because a face in close-up on the cinema screen is so fantastically enlarged. But on the television screen a close-up is approximately life-size, completely realistic and often disturbingly intimate. It is because of the power of the television close-up that

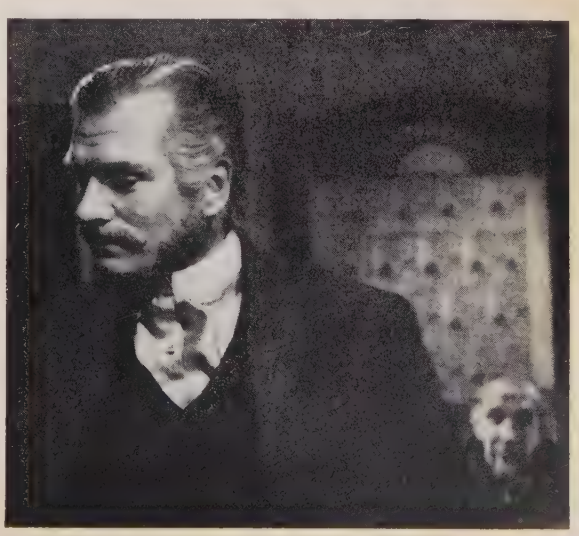
raison encore qui rend les pièces d'Arthur Miller propres à la télévision : ces pièces n'ont pas besoin de couleurs. Elles gagnent même en efficacité dans une image en noir et blanc qui souligne la force et le dépouillement de l'écriture. Arthur Miller est un dramaturge qui semble penser en noir et blanc comme certaines personnes rêvent en noir et blanc.

★

La Cocktail Party de T.S. Eliot est un autre exemple d'une pièce qui s'est montrée presque plus efficace à la télévision qu'au théâtre. Elle acquérait une intensité, une intimité, qu'elle n'avait pu atteindre à la scène. En la regardant à la télévision, on croyait écouter ce qui se disait par-dessus l'épaule de ceux qui assistaient à la « party ». On entrait dans les pensées de l'auteur par un contact beaucoup plus étroit que lorsqu'on écoutait le drame de l'autre côté de la rampe. On se sentait personnellement engagé, et ce sentiment de participation est précisément l'un des rares avantages de la télévision sur le théâtre et sur le cinéma.

★

Techniquement, le plus puissant avantage que possède la télévision sur ses rivaux réside dans l'emploi qu'elle peut faire des gros plans. Au cinéma, il faut les utiliser modérément et brièvement, parce qu'un visage en gros plan sur un écran de cinéma grandit dans une mesure fantastique. Sur



Sir Laurence Olivier in *John Gabriel Borkmann*, Ibsen. M : Christopher Morahan. D : Richard Negri. Associated-Television. United Kingdom. 1959.

Television's most powerful advantage is the use it can make of close-ups.

L'un des avantages de la télévision sur le théâtre réside dans la possibilité des plans rapprochés.

Richard Pearson and Margery Withers in *The Birthday Party,* Harold Pinter. M : Joan Kempwelch. D : Frederic Pusey. Associated-Rediffusion. United Kingdom. 1960.

Sometimes a play is more successful on the small screen than on the stage.
Il arrive qu'une pièce de théâtre réussisse mieux au petit écran qu'à la scène.

some plays are far more effective on the television screen than they were in the theatre. *The Birthday Party* by Harold Pinter (whose next full-length play, *The Caretaker* has had a considerable success) was a complete failure in the theatre. But when later it was produced on television its impact was extraordinary. Much of the play consists of a long cross-examination of a character by two interrogators. In the theatre these scenes seemed diffuse and lacking in tension but in the television production the director, by shooting almost entirely in close-ups, concentrating sometimes on the angry faces of the two interrogators, sometimes on the terrified face of their victim, was able to compel one, even against one's will, to identify oneself with the

l'écran de télévision, un gros plan atteint à peu près la grandeur naturelle. Il est tout à fait réaliste et souvent d'une intimité troublante. Ainsi s'explique que certaines œuvres soient beaucoup plus convaincantes sur le petit écran qu'au théâtre. *The Birthday Party* d'Harold Pinter (dont la deuxième grande pièce, *The Caretaker*, a remporté un succès considérable) avait complètement échoué à la scène. Lorsqu'elle fut montée ensuite à la télévision, ce fut un choc extraordinaire. La plus grande partie en est constituée par un long interrogatoire contradictoire d'un personnage par deux autres. Au théâtre, ces scènes paraissaient confuses et manquaient de tension dramatique. A la télévision, le metteur en scène tourne presque tout en gros plans, concentrant l'attention

character as the tension steadily mounted to its climax of impending horror.

★

Graham Greene's *The Living Room* is another play in which, by means of close-ups, the television cameras were able to reveal more than one saw in the play when it was performed in the theatre. Because it is a play of thought and argument and deep emotion it is particularly well suited to television. In the close-ups the cameras seemed to penetrate into the very minds of the characters; so much so that one had the feeling that what they were photographing was not the faces of the characters but their innermost thoughts.

★

Plays in which the main scene takes place in a courtroom are usually every bit as effective on television as they were in the theatre, in spite of the fact that within the confines of the television screen it is impossible to re-create the spectacle and atmosphere of a major trial. The theatre can do this far more effectively. But when it comes to a long duel between a witness and the prosecuting counsel the tension is usually more

tantôt sur les visages furieux des deux interrogateurs, tantôt sur le visage terrifié de leur victime. Il sut ainsi nous forcer, malgré nous, à nous identifier avec le personnage, tandis que la tension montait progressivement à un paroxysme de menace et d'horreur.

★

De même, dans *Living Room* de Graham Greene, les gros plans des caméras de télévision nous permirent de découvrir plus que ce que la pièce avait révélé à la scène. C'est une œuvre d'idées, de dialectique, d'émotions profondes. Elle convient particulièrement bien à la télévision. Les caméras semblaient pénétrer jusqu'à l'âme des personnages, si bien qu'on avait l'impression qu'elles photographiaient, non pas des visages, mais les plus secrètes pensées.

★

Les pièces-procès, dans lesquelles la scène principale se passe au tribunal, sont en général aussi efficaces à la télévision qu'à la scène, malgré l'impossibilité pour le petit écran de recréer le spectacle et le climat d'un grand procès. Lorsqu'il s'agit d'un long duel entre un témoin et l'avocat général, la tension y est même souvent plus forte qu'au théâtre. Encore une fois, l'intimité de la télévision nous oblige à nous identifier avec

Julius Caesar, Shakespeare. M : Stuart Burge. D : Barry Learoyd. B.B.C. Television Service. United Kingdom. 1959. P : B.B.C., Broadcasting House.

Shakespeare stands up to all forms of treatment, but crowd scenes are a problem on TV.

Shakespeare résiste à tous les traitements, mais les scènes de foule présentent à la TV de graves problèmes.

taut than in the theatre and the intimacy of television forces one to identify oneself either with the witness or the prosecutor, which is why trial plays such as *Judgement Day*, *Carrington V.C.*, *The Trial of Mary Dugan*, *The Night of January 16th.*, and *Counsellor at Law*, have been such notable successes on television.

★

Shakespeare's plays, according to all the rules, should be highly unsuitable material for television; but for centuries his plays have survived being played on every kind of stage in every sort of way and in every variety of costume so they are certainly sturdy enough to survive a television performance. Some of the more reflective soliloquies are actually more effective on television than in the theatre because the actor, freed from the necessity of projecting his performance into an auditorium, and with the cameras registering in close-up even the slightest and most subtle changes of expression, is able to give the impression of thinking aloud–which is exactly the effect that the Elisabethan actor was able to create in the intimacy of Shakespeare's own theatre. But watching a Shakespearean play as a whole one is too often acutely conscious of the smallness of the television screen. His plays are full of surging movement, his scenes often crowded with characters so that repeatedly the cameras are forced to pull back in order to squeeze the whole picture into the tiny frame of the television screen. Characters which a moment or two before were seen in close-up suddenly dwindle to a size which often makes it difficult to pick them out from among the other tiny figures on the crowded screen. In these scenes the whole play seems to have receded far into the distance, one gets the impression of looking at it through the wrong end of a telescope and the performance becomes far less intimate than a production in even the largest of theatres. Of course, an intelligent and skilful television director can do much to minimise, even conceal television's limitations when faced with

le procureur ou avec le témoin. On comprend donc que des pièces comme *Judgement Day*, *Carrington V.C.*, *Le Procès de Mary Dugan*, *La Nuit du 16 janvier* ou *Counsellor at Law* y aient connu le succès.

★

Si l'on s'en tient à toutes ces règles, Shakespeare ne devrait donner que de fort mauvais sujets à la télévision. Mais son théâtre a résisté depuis des siècles à toutes les sortes de scènes, à tous les styles, à tous les genres de costumes. Il est donc sûrement assez robuste pour résister à une représentation de télévision. Quelques-uns des monologues les plus intérieurs sont même, en réalité, plus efficaces à la télévision qu'au théâtre parce que l'acteur, dispensé de projeter son interprétation dans une salle et placé au contraire devant des caméras qui enregistrent en gros plans la plus légère, la plus subtile nuance de l'expression, peut donner l'impression de penser tout haut – ce qui est exactement l'effet permis à l'acteur élisabéthain dans l'intimité du théâtre de Shakespeare lui-même.

Pourtant, à considérer une pièce de Shakespeare dans son ensemble, on perçoit avec acuité la petitesse de l'écran de télévision. Ses œuvres sont pleines de vastes mouvements, la scène est souvent envahie par une foule. Les caméras sont ainsi obligées à un recul afin d'embrasser toute la scène dans l'espace étroit du petit écran. Des personnages qu'on venait de voir en gros plans diminuent soudain et si fort qu'on les repère malaisément parmi tous les autres, fort petits, qui encombrent l'image. A ces moments-là, la pièce tout entière semble s'éloigner terriblement. On a l'impression de la regarder par le mauvais bout de la lorgnette. Le spectacle devient beaucoup plus dispersé que sur le plus grand théâtre.

Il est évident qu'un metteur en scène de télévision, s'il est habile et intelligent, réussira à réduire, et même à dissimuler les difficultés que la télévision rencontre avec Shakespeare. Il risque néanmoins, en travaillant ainsi, d'effacer également les plus pures qualités de l'écriture. Un exemple :

a Shakespearean play, but in doing so he may also minimise many of the finest qualities of the writing. For instance, it simply is not possible for an actor to deliver any of the great rhetorical speeches in the free unhampered manner in which Shakespeare intended them to be spoken. If he were to do so, in close-up, the viewer sitting only a few feet away from the screen, would get the embarrassed feeling that he was being shouted at, bullied and intimidated by a very noisy, over-excited actor. But if the speech were taken in long-shot it would appear very odd that a tiny figure only a few inches high should be emitting such a disproportionate amount of sound and fury. Consequently much of Shakespeare has to be scaled down for television. Recently the B.B.C. has done this with great skill and imagination in *An Age of Kings*, a series of the histories. Much of the splendour of the verse and the magnificence of the scenes of pageantry was sacrificed and the stature of many of the figures was reduced to a more everyday size. But there were gains as well as losses. The characters became more human when deprived of much of their theatrical splendours, and if the sound of the verse was often muted its sense was usually sharper and clearer than in most stage performances.

★

Ninety minutes is the average amount of time set aside on television for full-length plays, but this does not entail a stage play being cut quite as drastically as one might suppose. The pace of playing on television is considerably faster than in the theatre because the actor does not have to project his performance, and many lines which were necessary in the theatre simply to move the actor across twenty or thirty feet of stage become unnecessary on the television screen. A speech in close-up grips the attention of the viewers so firmly that often a point can safely be made in fewer sentences than upon the stage. It is almost always in the first act that cuts can best be made. In the theatre the audience settles down for the evening and is content for the play to

il est impossible pour un acteur de se lancer dans un des grands morceaux de bravoure, au petit écran, avec l'aisance et l'envol que Shakespeare y souhaitait. S'il le faisait en gros plans, le spectateur assis à quelques pas seulement de l'image aurait le sentiment gênant d'être apostrophé, intimidé, malmené par un acteur bruyant et surexcité. Si le discours était tourné en plan éloigné, on trouverait bizarre qu'un petit personnage de quelques centimètres de haut émette une quantité aussi démesurée de bruit et de fureur.

La conséquence, c'est qu'il convient de raccourcir considérablement le texte shakespearien pour la télévision. La B.B.C. a réalisé cela récemment avec beaucoup d'adresse et d'imagination dans *An Age of Kings*, qui était une suite de drames historiques. La splendeur des vers et la magnificence des scènes d'ensemble furent en partie sacrifiées. La stature de nombreux personnages se trouva réduite à des proportions plus ordinaires, mais des avantages compensaient ces inconvénients. Privés partiellement de leur splendeur théâtrale, les personnages devinrent plus humains. Si la musique du vers fut souvent assourdie, le sens en devint plus net, plus explicite que dans la plupart des représentations scéniques.

★

Quatre-vingt-dix minutes, tel est le temps moyen que la télévision réserve aux « longues » pièces. Ceci n'implique pourtant pas qu'une pièce de théâtre doive être raccourcie aussi radicalement qu'on le supposerait. Le rythme de l'interprétation est beaucoup plus rapide qu'à la scène, parce que l'acteur ne doit plus « projeter » son jeu. Bien des répliques, qui n'existent au théâtre que pour permettre à l'acteur de se déplacer sur les cinq ou dix mètres du plateau, deviennent inutiles. Un discours en gros plan accroche si fort l'attention du téléspectateur qu'une idée pourra souvent ressortir en moins de phrases qu'au théâtre. C'est presque toujours dans le premier acte que les coupures s'imposent. Au théâtre, le public s'installe pour la soirée. Il se plaît à voir la pièce se dérouler lentement d'abord,

TV SETTINGS

TV settings are anything but uniformly realistic, as witnessed by these photographs borrowed from an article by Ezio Polloni which appeared in the European Broadcasting Union Review.

Manon, Puccini. D : Luciano Damiani. R.A.I. Italia. 1956.

n example of skilful blending of a realistic, constructed foreground with a painted background.

xemple d'habile fusion entre un avant-plan rèaliste construit et un fond peint.

Frana allo Scalo Nord, Ugo Betti. D : Bruno Salerno. R.A.I. Italia. 1959.

The simplified realism of this setting stresses the character of this play in which the living converse with the dead.

La stylisation du réalisme dans ce décor souligne le caractère de cette œuvre où les vivants dialoguent avec des morts.

Les décors requis par la T.V. sont loin d'être uniformément réalistes, ainsi qu'en témoignent ces photos que nous avons empruntées à un article de M. Ezio Polloni paru dans la Revue de l'Union Européenne de Radiodiffusion.

LE DÉCOR A LA T.V.

Saul, Vittorio Alfieri. D : Mariano Mercuri. R.A.I. Italia. 1959.

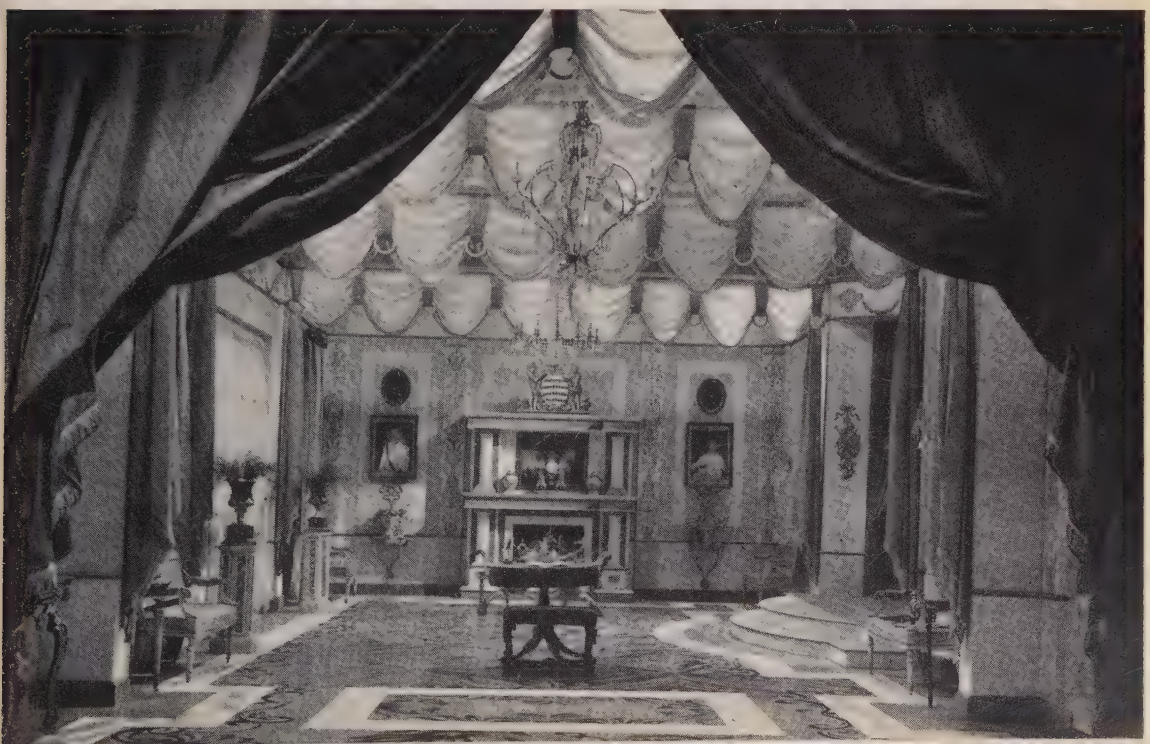
A chair in the foreground and the tent opening combine to create an impression of external space.

Un siège à l'avant-plan et l'amorce de l'ouverture de la tente, tout se conjugue ici pour renforcer l'impression d'espace extérieur.

Rabagas, Victorien Sardou. D : Filippo Corradi Cervi. R.A.I. Italia. 1959.

The sumptuous effect of this room depends on a mixture of realism and fantasy.

L'ambiance fastueuse de ce salon s'appuie sur un mélange de réalisme et de fantaisie.



unfold gradually at first while they get acquainted with the scene and characters in a leisurely manner. But the attention of the television audience has to be seized and held from the very first. Unless the play gets swiftly off the mark and declares its theme and intentions in the first few minutes the viewer is apt to switch off. But though what has been cut has not been essential to the theme of the play it deprives the actors of a considerable amount of the author's more detailed characterisation so that often the characters are oversimplified. Some adaptors are most ingenious in inventing ways for providing several changes of scene for a play which in the theatre was played throughout in the same setting. But so little of the background is visible on the television screen that often the viewer is hardly aware that the scene has been changed. A stage play can be made to seem diffuse and episodic by too many changes of locale, but on the other hand if it is played throughout in one room, as it was on the stage, it is not so easy for the director to achieve sufficient variety in his camera angles.

★

Television is not so visual a medium as is generally supposed. A play on television is even more dependent upon the spoken word than in the theatre. If in the theatre during a long scene between two or three characters the dialogue flags a little the audience can occupy their minds by looking round the set, making a detailed inspection of the props and furniture, deciding whether or not they approve of the dresses of the actresses, and so on. But on television the screen is, for most of the time, completely filled by the actors; there is nothing else to look at so the attention is concentrated solely upon the dialogue, with the result that lines which passed muster in the theatre seem dull and redundant on television. It must be admitted that many plays gain more than they lose by the condensation which television demands.

tandis qu'il apprend à connaître à loisir le lieu de l'action et les personnages.

Au contraire, l'attention du public de télévision doit être captée et retenue dès le début. Si la pièce ne révèle pas rapidement son but, si elle n'annonce pas son sujet et ses intentions dans les toutes premières minutes, le téléspectateur est bien capable de fermer son récepteur.

Toutefois, même si les coupures concernaient des éléments qui ne sont pas indispensables au thème de l'œuvre, elles privent parfois les acteurs de nombreux détails par lesquels l'auteur aidait à la caractérisation des personnages : ceux-ci sont souvent trop simplifiés. Certains adaptateurs se montrent très ingénieux en inventant des changements de lieux pour des pièces qui normalement ne comptent qu'un décor. Mais on voit si peu des arrière-plans, sur l'écran de télévision, que le spectateur, souvent, ne s'aperçoit guère du changement. Une pièce dont l'action se déplace beaucoup peut, à la télévision, sembler confuse et morcelée en épisodes. Mais si elle garde l'unité de lieu qu'elle avait au théâtre, le metteur en scène a beaucoup de peine à varier assez les angles de prises de vues.

★

La télévision n'est pas un mode d'expression aussi visuel qu'on le croit généralement. Une pièce y est même plus tributaire du langage qu'elle ne l'est au théâtre. Au théâtre en effet, si une longue scène à deux ou trois personnages fléchit un peu dans son dialogue, le spectateur peut s'occuper l'esprit en examinant le décor, les accessoires ou le mobilier, en décidant s'il approuve ou réprouve les toilettes des actrices, etc. A la télévision, l'écran est occupé presque totalement par les acteurs. Il n'y a rien d'autre à voir, si bien que l'attention se concentre uniquement sur le dialogue. Ainsi arrive-t-il que des répliques qui passaient à la scène deviennent ici superflues ou ennuyeuses. Il faut reconnaître que pas mal de pièces gagnent donc plus qu'elles ne perdent à être condensées pour obéir aux exigences de la télévision.

NORMAN MARSHALL

INQUIRY INTO TELEVISION DRAMA

ENQUÊTE SUR LE THÉATRE TÉLÉVISÉ

REGARDING the transfer of plays from stage to television, we have questioned a certain number of personalities connected in various ways with television, in countries far distant from each other and not therefore exerting any apparent influence on each other.

Without being uniform, their replies coincide on many points.

Almost unanimously, they refuse to apply too exact criteria to the choice of stage plays suitable for television. The majority express the wish that the plays chosen shall be transformed as little as possible.

We have asked in each country what ten stage plays best succeeded on television. It is a pity that we have insufficient space to publish these lists. The reader would have discovered, no doubt with a certain dismay, that 20 % of these successes were classics (Antigone, Twelfth Night, Britannicus...) *and 50 % were unquestioned masterpieces of modern theatre (by Ibsen, Chekhov, Strindberg, Shaw, Pirandello, Claudel, Giraudoux, Lorca, Barrie, Anouilh, Sartre, Wilder, Miller, Hochwälder, Dürrenmatt, etc.).*

*

We take this opportunity of thanking our correspondents. We beg them to excuse us for only very partially printing the replies received from Messrs. Guy Beaulne, producer, Radio Canada (Montreal), Eberhard Beckman, Director of the Hessischer Rundfunk (Frankfurt on Main, Germany), Henri Billen, Head of the Drama Department of the Belgian Television (French Service), Henrik Dyfverman, Director of Theatrical Programmes at the Swedish Television, Guilherme Figueiredo, President of the Brazilian Centre of the I.T.I., M.P. O'Loughlin, Director of Drama and Features for the Australian Broadcasting Commission, Masayoshi Takemoto, Director of the Research Department, Radio Tokyo Television (Japan) and Yoshio Yoshikawa,

SUR le transfert de pièces de théâtre à la télévision, nous avons interrogé un certain nombre de personnalités assumant des fonctions diverses à la télévision, dans des pays éloignés les uns des autres et sans influence apparente les uns sur les autres.

Sans être uniformes, leurs réponses se rencontrent sur bien des points.

Presque unanimement, elles refusent d'appliquer des critères trop précis au choix des pièces de théâtre susceptibles de passer à la télévision. Et la plupart souhaitent que les pièces retenues soient aussi peu transformées que possible.

Dans chaque pays, nous avons demandé quelles étaient les dix pièces de théâtre qui avaient le mieux réussi à la télévision. Il est dommage que la place nous manque pour publier ces listes. Le lecteur aurait constaté – avec un certain effarement, sans doute – que 20 % de ces réussites sont des classiques (Antigone, La Nuit des Rois, Britannicus...) *et 50 % des chefs-d'œuvre incontestés du théâtre moderne (d'Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Shaw, Pirandello, Claudel, Giraudoux, Lorca, à Barrie, Anouilh, Sartre, Wilder, Miller, Hochwälder, Dürrenmatt...).*

*

Nous remercions nos correspondants. Nous les prions de nous excuser de ne reproduire que très partiellement les réponses de MM. Guy Beaulne, réalisateur à Radio Canada (Montréal), Eberhard Beckman, Directeur de la Hessischer Rundfunk (Frankfurt am Main, Allemagne), Henri Billen, Chef de la Section Dramatique de la Télévision Belge d'expression française, Henrik Dyfverman, Directeur des Programmes de Théâtre à la Télévision Suédoise, Guilherme Figueiredo, Président du Centre Brésilien de l'I.I.T., M.P. O'Loughlin, Directeur du Département Théâtral de l'Australian Broadcasting Commission (Australie), Masayoshi Takemoto, Directeur du Département des Recherches, Radio Tokyo Television (Japon), et Yoshio Yoshikawa, Directeur du Département des Loisirs, Nippon Hoso Kyokai (Japon).

Director of the Entertainments Department, Nippon Hoso Kyokai (Japan).

★

Question I. " Can all plays written for the theatre be televised? If a choice must be made, what criteria should govern such a choice? Should certain types of play be definitely excluded? "

Opinions are already divided on the principle alone. Messrs. Beaulne, Beckman, Figueiredo, O'Loughlin and Yoshikawa are the only ones to admit, without overmuch reticence, the need for choice.

Mr. Billen asserts that all plays can be televised but he concedes that : " If one must make a choice of type, I think that plays in which the writing is direct, in which the characters speak the language of today, and which raise present-day problems, have the best likelihood of succeeding. "

Mr. Baulne states : " The characters should no longer analyse themselves at length, discuss themselves nor express their feelings, sufferings and desires in words. The characters must express the dramatic conflicts forthwith by the gesture, the look and the attitude. "

On the other hand, Mr. Dyfverman declares : " I believe the greatest danger that could threaten the teletheatre would be the limitation of its repertoire to works which appear to suit it best. "

Mr. Beckman qualifies his position by averring : " Experience teaches us that no play demands the stage so imperatively that it cannot lend itself to other forms of interpretation. Of these, television is one of the most flexible, the most adaptable and the most ingenious. "

Mr. O'Loughlin believes, for his part, that television can considerably strengthen the theatrical effect : " The ' small screen ' is a misleading term. The normal modern screen, if placed at the proper distance from the viewer, gives him a better view of the subtleties of performance than he would get in a theatre from the centre of the stalls.

Question I. « Toutes les pièces écrites pour le théâtre peuvent-elles être montées à la télévision? S'il faut faire un choix, en vertu de quels critères doit-il s'opérer? Certains genres doivent-ils être définitivement bannis? »

Sur le principe déjà, les avis sont partagés. MM. Beaulne, Beckman, Figueiredo, O'Loughlin et Yoshikawa sont les seuls à reconnaître sans trop de réticence la nécessité d'un choix.

M. Billen affirme que toutes les pièces peuvent être montées à la télévision, mais il concède : « S'il fallait faire un choix de genre, je crois que les pièces dont l'écriture est directe, dont les personnages parlent un langage d'aujourd'hui, et qui posent des problèmes actuels, ont le plus de chances de réussir ».

M. Beaulne précise : « Les personnages ne doivent plus s'analyser longuement, se discuter, exprimer en mots leurs passions, leurs souffrances, leurs désirs. Les personnages doivent exprimer immédiatement par le geste, par le regard, par l'attitude, les conflits dramatiques. »

En revanche, M. Dyfverman déclare : « Je crois que le plus grand danger qui puisse menacer le téléthéâtre serait dans la limitation de son répertoire aux œuvres qui paraissent lui convenir le mieux. »

M. Beckman nuance sa position en affirmant : « L'expérience nous enseigne qu'aucune pièce ne réclame la scène de façon si impérative qu'elle ne puisse se prêter à d'autres modes d'interprétation. Parmi ceux-ci, la télévision est l'un des plus souples, des plus adaptables et des plus habiles. »

De son côté, M. O'Loughlin croit que la télévision peut considérablement renforcer l'effet du théâtre : « Le « petit écran » est un terme inexact. L'écran de télévision, s'il est placé à distance adéquate du spectateur, lui permet de percevoir les nuances de la représentation mieux que s'il était au théâtre, au centre du parterre. Et la qualité acoustique est infiniment meilleure qu'au théâtre. »

Pour en revenir au problème du choix, M. Yoshikawa considère que doivent être

Colombe, Jean Anouilh. M : Ulrich Erfurth. D : Rudolf Küfner. Hessischer Rundfunk. Deutschland. 1959. P : Kurt Bethke.

The sound quality is such that the viewer is in a much better position than the theatre- or cinema-goer. "

To return to the question of choice, Mr. Yoshikawa considers that the following should be excluded from television : « 1) longplays; 2) those which require too many actors; 3) unsuitable ones for television in view of public morals. »

Mr. Figueiredo observes that, in his experience, drama is easier to televise than light comedy. As he explains : " The slow pace of the drama compared with the speed of dialogue and action in the comedy enables the cameraman to carry out the producer's instructions more accurately. Above all, drama and tragedy lend themselves to the close-up, the travelling shot and the dissolve, that focussing on detail which is the very essence of a good adaptation. "

We will borrow the conclusion of Mr. Beckman : " The only and final criterion is the deep dramatic substance of the plot, the acuteness of the writing and the quality of the dialogue. "

★

Question II. " Once a stage play has been chosen, what treatment should be applied in order to adapt it for television; écartées de la télévision : « 1) les pièces longues; 2) celles qui requièrent un trop grand nombre d'acteurs; 3) celles qui heurtent la moralité publique. »

M. Figueiredo fait remarquer qu'à l'expérience, les pièces dramatiques s'avèrent plus faciles à monter pour la télévision que les pièces comiques. Il précise : « La lenteur du rythme du drame par comparaison avec la vitesse des répliques et du jeu de la comédie, permet au caméraman de suivre plus sûrement les instructions du metteur en scène. Surtout, le drame et la tragédie facilitent les close-up, les rapprochements, les fondus, cette mise en valeur des détails qui est le secret même d'une bonne adaptation. »

Empruntons sa conclusion à M. Beckman : « Le seul, le dernier critère reste toujours la profonde substance dramatique de l'intrigue, la vigueur de l'écriture et la qualité du dialogue. »

★

Question II. « Une fois une pièce de théâtre retenue, quel traitement faut-il lui appliquer pour l'adapter à la télévision : modifications du texte, aménagements des séquences, utilisation de décors naturels, etc. ? »

Aux extrêmes, les réponses de M. Takemoto et de M. Billen. M. Takemoto déclare

modification of the script, re-arrangement of sequence, use of natural settings, etc. ? "

At opposite extremes are the replies received from Mr. Takemoto and Mr. Billen. Mr. Takemoto declares that he expects a television adaptation to give variety to the original work and a new tempo. On the other hand Mr. Billen declares : " Not every play has to be adapted; a work of good quality can hold its own, just as it is; television is not the cinema! "

Most people seem to share this point of view. In the television adaptation no essential differences from the original work are expected. The various observations nevertheless testify that it is often necessary to re-arrange the play for practical reasons.

Mr. Beaulne declares for instance : " It is sometimes necessary to provide linking scenes to give the actors time to change their costumes. One must provide new scenic localities to project the work outside the conventional dimensions of the stage, to give a new impetus to the play, to avoid the monotony engendered by the scenery, the props or too static positioning of the characters. Television offers us theatre in space, less flexible than the cinema but more alive than the stage. "

Mr. Beckman : " There is no code of rules guaranteeing success. But, over the years, it has become apparent that certain procedures are effective. Sometimes drastic cuts are necessary, which may lead the adapter to alter the script, to add new motives to the plot, to condense psychological developments, to find transitions from scene to scene and. if need be, even to write in new dialogue. "

The idea of many people is " that a close-up is often more telling than a long speech. "

Limited but impressive examples are provided by two correspondents. Mr. Figueiredo observes that very often filmed outdoor scenes serve two purposes : first, at the opening of the play, to establish the mood, then to indicate the passage of time and change of place as the plot unfolds.

Mr. O'Loughlin remarks, for instance,

qu'il attend d'une adaptation à la télévision qu'elle ajoute en variété à l'œuvre originale et qu'elle lui donne un nouveau rythme. Par contre, M. Billen déclare : « Toutes les pièces ne doivent pas être adaptées; une œuvre de qualité se défend telle quelle : la télévision n'est pas le cinéma! »

Ce point de vue semble généralement partagé. On n'attend pas de la transposition à la télévision qu'elle présente des différences essentielles avec l'œuvre originale. Les différentes interventions témoignent cependant qu'il est souvent nécessaire d'aménager l'œuvre pour des raisons pratiques.

M. Beaulne déclare par exemple : « Il faut parfois prévoir des scènes d'enchaînement pour donner le temps aux personnages de changer de costume. Il faut établir de nouveaux lieux scéniques pour projeter l'œuvre en dehors des dimensions conventionnelles de la scène, imprimer un nouveau mouvement à la pièce pour éviter la monotonie qu'engendrent le décor, les accessoires, une disposition trop statique des personnages. La télévision permet un théâtre dans l'espace, moins souple que le cinéma, mais plus vivant que la scène. »

M. Beckman : « Il n'existe pas de code de prescriptions assurant le succès. Mais, au cours des ans, l'efficacité de certains procédés est apparue. Parfois des amputations sont nécessaires, ce qui peut amener l'adaptateur à changer le texte, à ajouter à l'intrigue de nouvelles raisons d'action, à condenser les évolutions psychologiques, à trouver des transitions de tableau à tableau et au besoin même à imaginer de nouveaux dialogues. »

L'idée de beaucoup est « qu'un gros plan est souvent plus explicite qu'un long discours. »

Des exemples limités, mais frappants, sont fournis par deux correspondants. M. Figueiredo observe que très souvent les scènes extérieures filmées servent à deux fins : d'abord, au début du spectacle, fixer l'ambiance, ensuite indiquer les changements de temps et de lieu au cours de l'action.

M. O'Loughlin fait remarquer que, par exemple, l'indication d'un orage sera probablement plus clairement et plus simplement

Ubako no yu (Hot Springs at Ubako - Printemps à Ubako), Hideji Hojo. M : Yosei Hatanaka. D : Heiichi Shibata. Nippon Hoso Kyokai Television. Japan. 1957.

that a storm can be better suggested on television by a short film insert of a storm than by recorded off-stage noises.

*

Question III. " In most cases, transferring a play from stage to ' small screen ' causes it to lose much of its initial flavour. But fairly often it is endowed with other quite unexpected qualities. Can one foresee these shifts of interest ? "

The majority of our correspondents jibbed at this question, claiming that, " if the play was well chosen », a clever adapter could not but reinforce its original qualities.

The most convincing instance is provided by Mr. Dyfverman, regarding *Hughie* by O'Neill : " First presented at the Stockholm Dramatic Theatre, this play was revived on television with the same cast and producer. Now, the same critics who hailed the success of the play on the stage, were surprised that its meaning had increased on television. This was perhaps in part due to the fact that the camera allowed us to observe each reaction; a swelling vein, a tensing muscle—reactions which, in the case of this play, were of the utmost importance. "

réalisée à la télévision par l'insertion de quelques images filmées que par la reproduction des bruits de coulisse primitivement prévus.

*

Question III. „ Dans la plupart des cas, le transfert d'une pièce de la scène au petit écran lui fait perdre beaucoup de ses vertus originelles. Mais assez souvent, il lui en apporte d'autres, tout à fait inattendues. Peut-on prévoir ces déplacements d'intérêt ? "

La plupart de nos correspondants se sont cabrés devant cette question, assurant que, « si la pièce était bien choisie », un adaptateur adroit ne pourrait que renforcer ses vertus originelles.

L'exemple le plus convaincant est donné par M. Dyfverman, à propos de *Hughie* d'O'Neill : « D'abord créée au Théâtre Dramatique de Stockholm, cette pièce fut reprise à la télévision avec les mêmes acteurs et le même metteur en scène. Or, les critiques mêmes qui avaient salué le succès de la pièce au théâtre, admirent que sa portée était renforcée à la télévision. Peut-être était-ce dû, en partie, au fait que la caméra permettait d'observer chaque réaction : une veine qui gonfle, un muscle qui se tend – réactions qui, dans le cas de cette pièce, étaient d'une extrême importance. »

THEATER'S DEBT TO TELEVISION

CE QUE LE THÉATRE DOIT À LA T.V.

Albert McCLEERY

For better or for worse, the American public is now wedded to television 'til death or Matty Fox (1) do them part, and Broadway, unceasing father of the arts, shows no signs that it is either capable or willing to take back the mass box office it gave away in matrimony and in relief ten years ago.

The public en masse is a fickle bride anyway, having grossly flirted with Hollywood for so long before eloping with Milton Berle, and if the truth be told, the American Theater is better off without it. Contrary to Grecian rumors, the best of theater always has been attuned to minority tastes; it was not until our theatrical producers fired *Captain Jinks of the Horses Marines* and unloaded *Getting Gertie's Garter* that our theater became semi-literate and consciously artistic. In the same fashion, motion pictures were not " better than ever " until the masses began to ignore them. The high standard of the American novel can be as easily attributed to the lack of interest the majority has in reading as credited to the creative talents of our writers.

The theater public today, then, is an

(1) Matty Fox, President of Skiatron Corp., is one of the most vocal proponents of « pay television ».

Le public américain est maintenant uni à la télévision pour le meilleur et pour le pire, et jusqu'à ce que la mort ou Matty Fox (1) les sépare. Broadway, ce géniteur infatigable des arts, ne témoigne d'ailleurs de nul désir de reprendre à son compte cette masse de spectateurs qu'il offrit en mariage – avec quel soulagement ! – voici bientôt dix ans.

Le gros public est de toute façon une fiancée inconstante, car il a honteusement flirté avec Hollywood bien avant de se faire enlever par Milton Berle. Et, en vérité, le théâtre américain se porte mieux sans lui. Contrairement aux idées reçues, le meilleur théâtre s'est toujours accordé aux goûts d'une minorité. Notre art dramatique n'est sorti de l'analphabétisme qu'au jour où nos metteurs en scène se sont débarrassés des *Captain Jinks of the Horse Marines* et autres fariboles. De même, les films ne devinrent vraiment bons que lorsque le gros public se mit à les dédaigner. Enfin la qualité évidente du roman américain peut être aussi bien imputée au manque d'intérêt du public pour la lecture qu'au talent de nos écrivains !

Le public de théâtre actuel est donc un

(1) Matty Fox, Président de la Skiatron Corporation, est l'un des plus bruyants défenseurs de la « télévision payante ».

exclusive body of well-trained and knowledgeable sophisticates schooled to understand and appreciate the ritualistic fantasies of life that are acted upon our stages. After all, it is not every boy or girl from Minnesota who can find pleasure (or should be expected to) in a play by Tennessee Williams, Luigi Pirandello or William Shakespeare for that matter. Whether every boy or girl from Minnesota finds pleasure in Matt Dillon or Jack Paar is questionable also, of course. The point is that today's theater-goer is only a minor stockholder in our American culture and as a consequence our theater is, to put it vaguely, healthier if not wealthier.

To be positively opinionated about it, our theater (on and off Broadway) is better acted, better directed, better designed and better written than it has ever been before. What is more, the costly high standards today in all these areas will be raised tomorrow and heightened the day after, for as the theater audience becomes more select it also becomes more demanding. There is nothing surprising nor uncertain about this rule of thumb. It is as simple and as uncompromising as a mathematical formula. What *is* surprising, at least to some observers, is the role of television in its application. Expectedly, television made our theater better because it stole away the mediocre audience, but unexpectedly, television also contributed to the everlasting betterment of the theater by providing some of the most brilliant and creative artists now producing for the American stage. It seems most paradoxical, perhaps, that Arthur Penn, Paddy Chayefsky, Tad Mosel, William Gibson, Fred Coe and Gore Vidal should mature in the hothouse of television to bloom so beautifully on Broadway, but what appears as a paradox is only an anachronism. The error is not one of reason but one of timing. These men were created artists by the very nature of television, but they could only function as artists once they were abandoned by the industry that gave them birth.

The fact that television can produce great artists but cannot use them thereafter is a worrisome matter not to be considered at

groupe sélectionné de personnes parfaitement cultivées, à qui on a appris à comprendre et à apprécier les rites capricieux de la vie au théâtre. Après tout, on ne peut plus s'attendre que chaque garçon ou fille du Minnesota trouve nécessairement plaisir à une pièce de Tennessee Williams, Luigi Pirandello ou William Shakespeare. On peut aussi se demander d'ailleurs s'ils trouvent plaisir aux aventures de Matt Dillon ou de Jack Paar. Ce qui est certain, c'est qu'aujourd'hui notre théâtre est, sinon plus riche, au moins en meilleure santé.

★

Soyons plus catégoriques encore : notre théâtre – tant à Broadway qu'au dehors de Broadway – est mieux interprété, mieux régi, mieux décoré et mieux écrit qu'il ne l'a jamais été. Cette excellence ne fera que s'affirmer, car le public, devenant plus choisi, deviendra également plus exigeant. C'est aussi infaillible qu'une équation mathématique. Ce qui surprend certains observateurs, c'est le rôle que joue la télévision dans cette évolution. Ce n'est pas seulement en attirant le public médiocre que la télévision a amélioré notre théâtre, mais également, de façon inattendue, en lui procurant quelques-uns de ses auteurs les plus brillants. Il peut nous sembler paradoxal qu'un Arthur Penn, un Paddy Chayefsky, un Tad Mosel, un William Gibson, un Fred Coe ou un Gore Vidal aient germé dans la serre chaude de la télévision pour s'en aller fleurir aussi merveilleusement à Broadway. Mais ce qui nous paraît un paradoxe n'est qu'un anachronisme. Ces hommes sont devenus des artistes grâce à la télévision, mais il n'ont pu exercer leur art qu'au moment où ils étaient abandonnés par l'industrie qui leur avait donné le jour.

★

Le fait que la télévision peut produire de grands artistes sans pouvoir les utiliser constitue un casse-tête dont je n'entamerai pas

length here. But the fact that, in the forseeable future, the theater will have to depend almost entirely upon television for its supply of new blood is more than worrisome; it is baffling. It confuses the paternel instincts of the theatrical producer who lives and breathes by the virtues of nepotism and looks to the theater for its own regeneration, and it maddens and frustrates the possessive temper of the television producer who finds himself abandoned by his best talent and knows he can do nothing to stop the rebellion.

But facts are facts, and though they can be disguised they cannot be denied. The sophisticated demands of our current theater public cannot be supplied by the summer school playwrights or the unskilled plays of the tributary theater. Let's face it. The professional theater has no place for the beginner and never will again. The current demand is for experienced, skilled and creative technicians—whether in writing, directing or acting—and only television offers a Workshop in Theater where these skills and experience can be gotten. The beginner is not too welcomed in television either, for that matter (just try to sell a script to any of the sponsored film or live series on any of the networks without the help of an agent or try to get an acting job by sending an unsolicited resume and photograph to a producer and see where it gets you), but it is a monstrously large and unpredictable business with many open doors through which a beginner may walk and find a haven. Once inside, the budding artist learns by doing, and doing fast and doing well, for television has standards of its own to maintain. In fact, it is very doubtful that many of those writers and actors (how awful they really were) who performed in the 350 stock companies of the American theater at the turn of the century would find the television industry a very easy mark. As programs and personnel change according to the restless, insatiable whims of the public taste, the beginner graduates from Westerns to mysteries to comedies to drama. Writers become directors and directors become producers and producers become

l'analyse. Mais le fait que, dans un avenir prévisible, le théâtre dépendra entièrement de la télévision pour son approvisionnement en talents nouveaux est encore plus déconcertant.

★

On ne peut rien y changer. Les exigences de notre public de théâtre ne peuvent être satisfaites par les auteurs du dimanche ou par les pièces maladroites du théâtre amateur. Regardons la situation en face. Il n'y a plus de place pour le débutant dans le théâtre professionnel; et il n'y en aura plus jamais. Ce qu'on exige normalement des auteurs, metteurs en scène et comédiens, c'est qu'ils soient des techniciens expérimentés, habiles et à l'esprit inventif. Or, seule la télévision constitue encore un banc d'essai pour le théâtre, une pépinière où il peut recruter les gens formés dont il a besoin. Ce n'est pas que les débutants entrent si aisément à la télévision. Mais elle demeure une entreprise colossale, en perpétuelle évolution, où de nombreuses portes restent ouvertes aux débutants. Une fois dans la place, l'artiste en herbe apprend en travaillant, en travaillant vite et bien; car la télévision obéit à ses propres impératifs. En fait, il est probable que la plupart des écrivains et des acteurs (ils devaient être si mauvais!) attachés au début de ce siècle aux 350 compagnies permanentes du théâtre américain, auraient eu bien du mal à s'adapter à la télévision. Les changements de programme et de personnel dus aux caprices du public, obligent les débutants à passer du western au mystère et du vaudeville au drame. Les écrivains se font metteurs en scène, les metteurs en scène deviennent producteurs et les producteurs – bombardés vice-présidents – engagent d'autres écrivains et d'autres metteurs en scène. Cette lutte pour le pain quotidien a donné naissance cependant à quelques vrais artistes. Une fois nés, leurs jours à la télévision sont comptés; car le véritable artiste ne crée point pour la foule, mais bien pour lui-même, ou pour l'art, ou pour d'autres

Teresa Wright and Patty McCormick in *The Miracle Worker*, William Gibson. M : Arthur Penn. D : John Lamphear. Playhouse 90, C.B.S.-T.V. United States. 1957. P : C.B.S. Television Network.

It is not unusual in the U.S. for a play first produced on TV to be subsequently produced on the stage and be so successful as to embark on an international career as a " stage play ". Examples are : *Visit to a Small Planet*, *Twelve Angry Men* and, more recently, *The Miracle Worker*.

Aux U.S.A., il n'est pas rare qu'une pièce, d'abord produite à la T.V., passe ensuite à la scène et y réussisse à tel point qu'elle entame une carrière internationale de « pièce de théâtre» : *Visite à une Petite Planète*, *Douze Hommes en Colère*, plus récemment *The Miracle Worker*...

vice-presidents who hire other writers and directors. Yet, in this harrowing process of earning a living, perhaps in spite of it, a few artists are born. Once born, his days in television are numbered, for the artist produces not for the masses but for himself or for art or for other artists. It is only a matter of time, then, before he turns in body as well as in spirit to theater for future substance.

What is so remarkable about this whole process of transference of artistic talent

artistes. Ce n'est plus alors qu'une question de temps avant qu'il ne se détourne du petit écran vers le théâtre.

★

Ce qui est remarquable dans ce transfert, ce n'est point qu'il s'opère dans l'indifférence, sinon dans l'hostilité, de la part de la télévision, mais aussi sans le secours ni la reconnaissance de ce théâtre qui en profite le plus. Voyez les critiques dramatiques : découvrent-ils quelque chose de neuf ou

from television to theater is not that it exists despite the indifference (if not antagonism) of the public and the television industry, but that it exists without help or recognition from the theater world, which benefits most. So far as theater critics are concerned, if there is anything strikingly new or beneficial in American drama they look to Off Broadway or to Europe for the cause. Certainly television, that black marauder of the arts, contributes little to the integrity or inspiration of the living theater, they say. Nothing could be further from the truth. In fact, the transference from television to theater of writers, directors, producers and actors is so commonplace today that if the life-line were to be cut the theater would virtually wither and die of either old age or malnutrition. To cite a few examples of how dependent the theater world has become upon television :

Actors—the theater offers work to a few and starvation to the rest. Television not only provides more jobs but feeds the majority of the profession. Actors receive more money in television in one year than the theater has been able to pay them collectively since drama was invented.

Writers—there is no easier entrance to professional status (living off one's output) than in television. As for quality, the average television writer reaches maturity in his talent in his 30's, whereas the theatrical playwright of olden days did not begin to mature until his 40's. The pressure of constant production is of course the reason. Consider Paddy Chayefsky's 25 produced plays before his first Broadway endeavor and remember that this was more than Sidney Howard had produced in a lifetime of writing.

Designers—television offers not only year round employment but every conceivable period and setting to challenge the creative artist, from Gaughin's Tahiti *(Moon and Sixpence)* to Shaw's Hell *(Man and Superman)*.

As for *Directors* and *Producers*, the list of transferees increases annually and, to cite names like Sidney Lumet, Fred Coe, Alex March, Herbert Brodkin, John Frankenheimer, Robert Mulligan and Alan Schneider

d'exaltant dans le théâtre américain, ils en cherchent l'origine dans les petits théâtres hors Broadway ou en Europe. Selon eux, la télévision – ce sombre maraudeur des arts – contribue assurément fort peu au maintien ou au renouvellement du théâtre vivant. Rien n'est moins vrai. En fait, les transferts de talents de la télévision vers le théâtre sont chose si banale de nos jours que si la ligne de passage était coupée, le théâtre dépérirait aussitôt et mourrait pratiquement de vieillesse ou d'anémie. Quelques exemples en font la preuve.

Acteurs :

Le théâtre offre du travail à quelques-uns et la famine à tous les autres. La télévision non seulement offre un plus grand nombre d'emplois, mais nourrit la majorité des comédiens. Ceux-ci touchent plus d'argent à la télévision en un an qu'ils n'en ont jamais touché tous ensemble du théâtre depuis l'origine de l'art dramatique.

Auteurs :

La télévision leur offre l'accès le plus facile à un état professionnel où l'on peut vivre de ses revenus. Qualitativement, l'auteur y atteint sa maturité vers la trentaine alors que l'auteur dramatique d'autrefois n'atteignait la plénitude du talent que vers la quarantaine. La raison en est évidemment la contrainte d'une production constante. Songez au 25 pièces écrites par Paddy Chayefsky avant son premier essai à Broadway et rappelez-vous que toute l'œuvre littéraire de Sidney Howard n'atteint pas ce chiffre.

Décorateurs :

La télévision ne leur offre pas seulement un emploi pendant toute l'année, mais fournit en outre à leur esprit créateur tous les cadres de temps et de lieu propres à exciter leur imagination : depuis le Tahiti de Gauguin *(Moon and Sixpence)* jusqu'à l'Enfer de Shaw *(L'Homme et le Surhomme)*.

Quant aux metteurs en scène et aux producteurs qui abandonnent la télévision pour le théâtre, leur nombre augmente chaque année. Citons Sidney Lumet, Fred Coe, Alex March, Herbert Brodkin, John Frankenheimer, Robert Mulligan et Alan Schneider. Enfin, certaines pièces aussi ont

Christopher Plummer and Julie Harris in *Little Moon of Alban*, James Costigan. M : George Schaefer. D : Warren Clymer. Hallmark Hall of Fame. N.B.C.-T.V. United States. 1958.

After being successful on TV, this play is to be produced on the stage. It is the story of a young Irish girl whose fiancé is killed during the Irish rebellion and who subsequently joins a religious nursing order, though her faith has been destroyed. In the hospital she meets an English officer who has been badly wounded, and through an unusual relationship with him regains her faith and peace of mind

Après avoir été un succès à la T.V., cette pièce est destinée à être portée à la scène. C'est l'histoire d'une jeune Irlandaise dont le fiancé a été tué et qui entre en religion bien qu'elle ait perdu la foi. A l'hôpital où elle est infirmière, elle fait la connaissance d'un officier anglais grièvement blessé et, par une subtile évolution, elle retrouve foi et sérénité.

is only to begin an endless roster of theatrical benefactors. Finally, plays as well as producers have successfully bridged the gap between television and theater. Such hits as *Trip to Bountiful*, *The Miracle Worker*, and *Visit to a Small Planet* should establish the lasting indebtedness Broadway owes and shall one day acknowledge to the television world.

Whether the debt is ever paid matters very

réussi à franchir le gouffre qui sépare la télévision de la scène. Des œuvres à succès telles que *Trip to Bountiful*, *The Miracle Worker* et *Visit to a Small Planet* devraient accuser la dette permanente que Broadway a contracté envers la télévision et qu'elle avouera un jour.

★

Que cette dette ne soit jamais honorée,

little, for the contribution was entirely voluntary. What does matter is that television's great contribution to the world theater today, artistically if not economically, is nothing, or next to it, when compared to the fantastic gains the theater will reap in the predictable future through the progress of domestic and international television. Today's contribution of talent and form (including the new economy and crispness of dialogue, greater sensitivity to speech patterns of the people, and the demise of tireless and time-consuming exposition due to the quicker acceptance of characterizations by the audience) probably will be forgotten when television drama is international and the whole world tunes in to the new theatrical premieres in Paris simultaneously on opening night. The incredible economy of video tape will not be troubled with language barriers, either, for there will be flashing sub-titles in every language for every country. The great virtue of television drama today is one of simplicity of style, decor and form; the great virtue of television drama tomorrow will be its international flavor, appealing to all people regardless of nationalism. Just as great music is appreciated by people the world over, so will be the great drama of the future. Television will lead the way, as usual, not out of any idealism or pride in world drama, mind you, but out of economic necessity. The television producer who attempts to revitalize nationalistic plays or performances (on the line of an Old Vic Company or the Comédie Française) for the home screen is fighting not only a lost cause but the wrong cause.

★

All of this does not negate the basic premise of a select audience for theatre—that will remain—but the audience will demand selective programs from the world stage. It is perhaps symptomatic of our changing times that the theater must look to television for the new artists of the new drama—and television will create them in spite of itself.

peu importe; car l'apport fut tout à fait volontaire. Ce qui importe, c'est que l'immense contribution artistique apportée par la télévision au théâtre contemporain, n'est rien ou presque rien en comparaison des bénéfices fantastiques que le théâtre récoltera dans un proche avenir grâce au progrès de la télévision dans le monde. L'apport actuel de nouveaux talents et d'innovations dans la forme (telles que la sobriété et la nervosité nouvelles du dialogue, la sensibilité accrue du langage et l'abolition des expositions longues et ennuyeuses) sera probablement oublié lorsque le théâtre télévisé sera international et lorsque le monde entier captera les créations dramatiques de Paris le soir même de leur première. L'incroyable économie de l'enregistrement sur bande ne sera pas gênée non plus par des barrières linguistiques, car des sous-titres flamboyants y figureront à l'usage de toutes les nations. La grande qualité du théâtre télévisé réside actuellement dans la simplicité du style, du décor et de la forme. La grande qualité du théâtre télévisé de demain sera sa saveur internationale, séduisante pour tous les peuples sans distinctions nationalistes. Tout comme la grande musique aujourd'hui, le grand théâtre de demain sera apprécié par tous pays. La télévision donnera l'exemple, non point par idéalisme, remarquez-le, mais par besoin économique tout simplement. Le producteur de télévision qui s'efforce de revitaliser pour son pays des pièces ou des représentations nationalistes (du genre de l'Old Vic ou de la Comédie-Française) ne défend pas seulement une cause perdue, mais une mauvaise cause.

★

Tout ceci ne contredit point le principe d'un public de théâtre choisi et qui subsistera. Mais ce public exigera des programmes sélectifs et internationaux. C'est un signe de notre époque changeante que cette nécessité pour le théâtre de devoir recruter à la télévision les talents nouveaux d'un nouvel art dramatique. Et la télévision les formera en dépit d'elle-même.

ALBERT McCLEERY

FIRST STEPS IN TELEVISION FOR THE STAGE PRODUCER

À L'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE DE THÉATRE AUX PRISES AVEC LA T.V.

Roger IGLÉSIS

FOR television as for the theatre, the most important thing is the choice and direction of the actors. How then does television production differ from theatre production? In the theatre you direct a performance which will be seen simultaneously by the whole audience seated in front of the stage. On television this audience becomes a single spectator, which is your camera placed successively at different points and encircling the action as in the " theatre-in-the-round ". You have therefore to direct not only the movements of the actors but those of the four spectators (your cameras) in relation to each other.

Imagine yourself seated in the control room. In front of you are four television screens. Four spectators, your cameras, are in place round the actors. Each " spectator " is connected by a cable to one of the screens in front of you. Thanks to this cable, what the *eye* of the spectator sees appears on the screen to which it is connected. By automatic control, you select one of the four pictures seen simultaneously by your four spectators. The picture thus selected is the one that is transmitted, the one which the distant public sees at the same time you do. The scene viewed by the eye of one of the four spectators corresponds to a shot. The succession of pictures seen by the four is the execution of

A la télévision comme au théâtre l'essentiel est le choix et la direction des acteurs. Ceci posé, en quoi la mise en scène de télévision diffère-t-elle du théâtre? Au théâtre, vous réglez une action destinée à être vue simultanément par l'ensemble d'un public situé face à la scène. A la télévision, ce public devient « un seul spectateur » qui est votre caméra située successivement à des places différentes qui encerclent l'action comme au théâtre en rond. Vous avez donc à régler non seulement les mouvements des acteurs, mais ceux des quatre « spectateurs » que sont vos caméras; les uns en fonction des autres.

Imaginez que vous êtes assis dans la salle. Devant vous, quatre écrans de télévision. Quatre spectateurs, vos caméras, sont sur scène, autour des acteurs. Chaque spectateur est relié par un fil à l'un des écrans placés devant vous. Grâce à ce fil, ce que voit « l'œil » du spectateur apparaît sur l'écran auquel il est relié. Par commande automatique, vous sélectionnez l'une des quatre images vues simultanément par vos quatre spectateurs. L'image ainsi sélectionnée est l'image « antenne » que le public lointain voit en même temps que vous. L'image vue par l'œil d'un des quatre spectateurs correspond à un « plan ». La succession des images vues par les quatre est l'exécution de votre

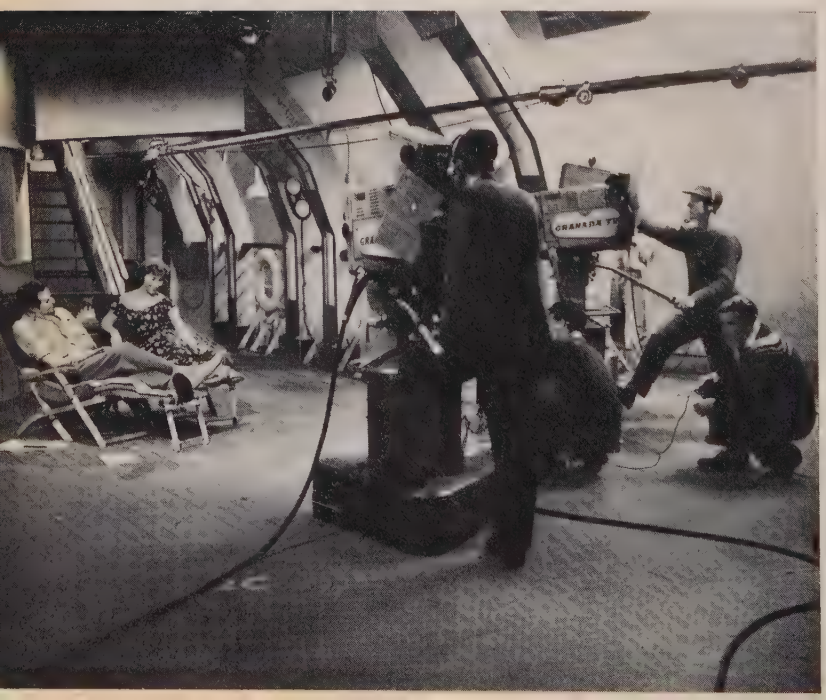
your shooting script. When you have decided what should be seen at each moment by each of the four spectators and decided the order in which they will be selected, you will have accomplished the technical work of the television producer.

A transmission is the result of team effort. As head of the team you must give your orders : to the Designer commissioned to draw up the plans of the sets and supervise their execution; to the Director of Photography responsible for lighting the actors and producing various lighting effects : to the Sound Engineer who picks up the actors' voices, to the cameramen who move the electronic cameras about the set, and to the assistants who usually co-operate in a theatrical performance : costume designer, property man, sound engineer. The stage manager is your first assistant. Your immediate colleague on the technical side is the script girl who takes note of all the details

« découpage ». Quand vous aurez décidé ce que doit voir, à tout moment, chacun des quatre spectateurs et fixé l'ordre dans lequel ils seront sélectionnés, vous aurez accompli le travail technique du réalisateur de télévision.

Une émission est le résultat des efforts de toute une équipe. En tant que chef d'équipe, il vous appartient de donner vos directives : au Décorateur, chargé de dessiner les plans des décors et de surveiller leur exécution; au Directeur de la photographie, chargé d'éclairer les personnages et de réaliser les effets de lumière; à l'Ingénieur du son, chargé de capter les paroles des acteurs; aux caméramen chargés de diriger dans le décor les caméras électroniques, et aux collaborateurs habituels d'un spectacle théâtral : costumier, accessoiriste, sonorisateur. Le régisseur est votre premier Assistant. Votre collaboratrice directe pour la partie technique est la script-girl qui note tous les

POSITIONING OF THE CAMERAS
PLACEMENT DES CAMÉRAS



Left — A gauche :

Michael Goodliffe an
Sheila Ballantine in *Villag*
Wooing, G.B. Shaw. M
Julian Amys. D : Darre
Lass. Granada TV. Unite
Kingdom. 1959. P : Harr
Bedford.

Right — A droite :

Antigone, Sophocle. M
Hans Dahlin. D : Ni
Svenwall. Sveriges Radi
Sweden. 1960. P : Rolan
Andersson.

of your shooting script and directs its execution during the transmission. Now we will see when and how your relations with the different members of your team are established.

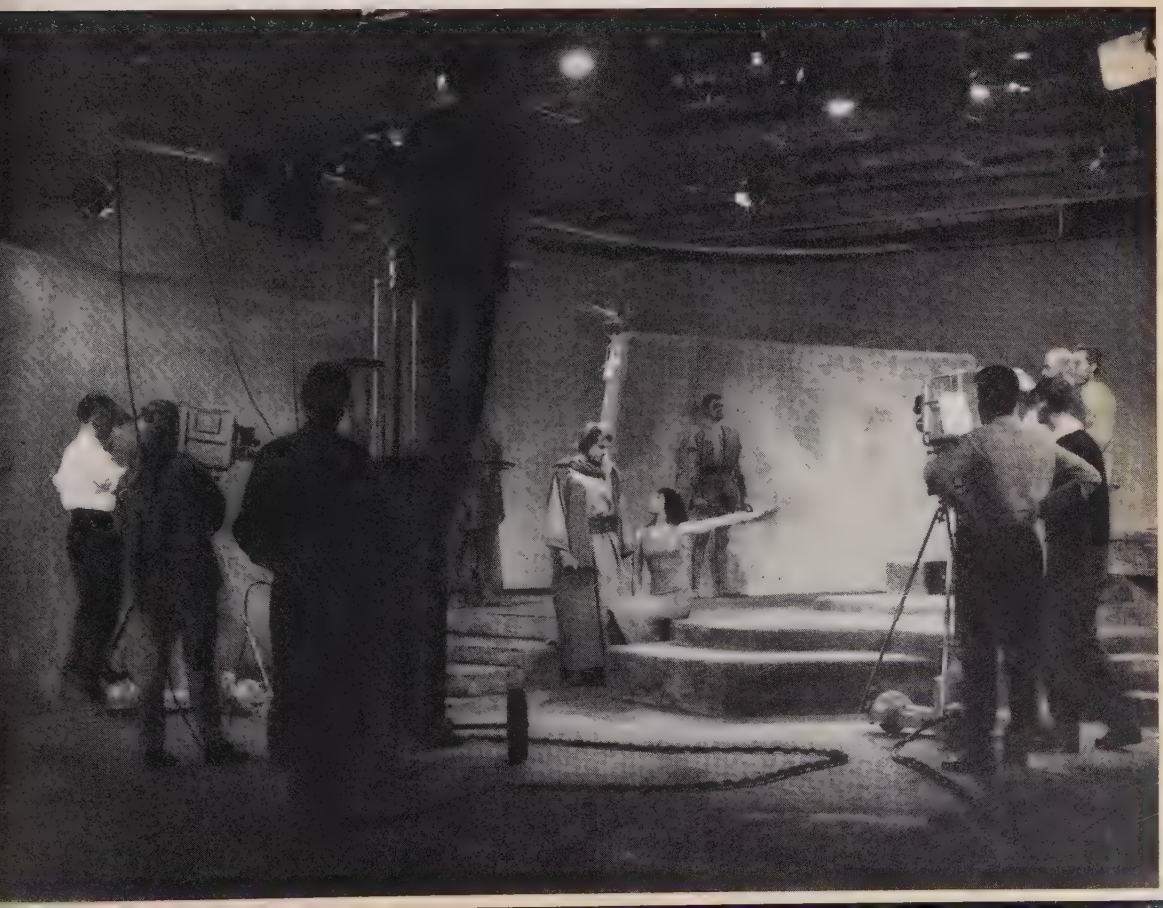
For a performance of one hour and a half, you are allowed four weeks : two weeks' preparation, two weeks' rehearsal. The preparation includes the casting, choice of sets, drawing up of your shooting script (i.e. camera moves and positions), the production proper (movement of the actors and acting instructions), choice of costumes, music and arrangement of the rota of rehearsals.

You are in possession of the script of the play and you have chosen your cast. How should the sets be designed? Reading the script will suggest the movements of the characters and lay down the primary scenic element : means of entrance, necessary furniture, etc. With regard to this

détails de votre découpage et dirige son exécution pendant l'émission. Nous allons voir quand et comment s'établissent les rapports avec les différents membres de votre équipe.

Pour une heure et demie de spectacle, on vous accorde quatre semaines de travail. Deux semaines de préparation. Deux semaines de répétitions. La préparation comprend la distribution des rôles, le choix des décors, l'établissement de votre découpage technique (mouvements et places des caméras), la mise en scène proprement dite (mouvements des acteurs et indications de jeu), le choix des costumes, de la musique et l'établissement d'un plan de répétitions.

Vous avez en main le texte de la pièce et vous avez choisi vos acteurs. Comment va s'établir le décor? La lecture du texte suggère les mouvements des personnages et impose un premier élément scénique : accès nécessaire aux entrées, meuble ou accessoire



primary element and also to the positions you will assign to your camera-spectators (positions governed by the actors' movements) the secondary elements fall into place. It is for the scenic designer to incorporate them in a constructed set. This is no easy task. Having received a preliminary sketch from the producer, the designer spends long hours at his drawing-board before the final plan emerges, approved by the producer and ready to be built. The demands of production are not the only matters which the designer must take into consideration : he must ease the task of the Director of Photography, leave sufficient room for the lighting of the set and provision of any special effects, exercise care in the placing of false ceilings or battens which might block the overhead lights.

★

Once you have the plan of your set, you prepare the shooting script. You work out on paper the positions of your cameras, you plot their movements from one set to another; at the *preparation* stage, this is the essence of your work. If the play calls for it, you explain to the costume designer the nature and style of the costumes you want for your characters and to the composer, the type and length of music you wish him to write. If recorded music will be suitable, somebody will hunt in the record library on your instructions for the necessary discs. Two assistants and a script girl have helped you in these different tasks : they have drawn up a list of props, arranged the rota of rehearsals with you and, if necessary, chosen the extras. The preparation stage is complete. The rehearsals can begin.

★

You have a right to 60 hours of rehearsal, spread over two weeks. The actors have collected their parts ten to fifteen days before the rehearsals in order to start learning their lines and become familiar with their role. The last two days of rehearsal, called technical rehearsals, take place with the

indispensable au jeu des acteurs, etc. Par rapport à ce premier élément et en fonction des places que vous donnez à vos caméras-spectateurs (places conditionnées par les déplacements des personnages), les éléments secondaires trouvent place. Il appartient au Décorateur de les insérer dans un cadre architecturé. Ce n'est pas travail aisé. Ayant reçu du réalisateur un premier schéma, le décorateur passe de longues heures devant sa table à dessin avant de « sortir » le plan, approuvé par le réalisateur et prêt pour la construction. Les impératifs de mise en scène ne sont pas les seuls dont le décorateur ait à tenir compte : il doit faciliter le travail du Directeur de la photographie, prévoir un recul suffisant pour l'éclairage des découvertes, permettre la mise en place des appareils à effet, répartir avec soin les faux plafonds ou traverses qui risquent de contrarier le jeu des projecteurs placés au-dessus du décor.

En possession de votre plan de décor, vous préparez votre découpage. Sur le papier, vous déterminez les places de vos caméras, vous organisez leurs déplacements d'un décor à l'autre; au stade de la « préparation», c'est là l'essentiel de votre travail. Si la pièce l'exige, vous précisez à la costumière la nature et le style des costumes que vous imaginez pour vos personnages, au compositeur, le ton et la durée de la musique originale dont vous avez besoin. Si une musique déjà enregistrée suffit, un Illustrateur sonore recherchera à la Discothèque, sur vos indications, les éléments nécessaires. Deux assistants et une script vous ont aidé à ces différents travaux : ils ont établi la liste des accessoires de jeu, préparé avec vous le plan des répétitions, et, au besoin, choisi la figuration. La préparation est achevée. Les répétitions peuvent commencer.

Vous avez droit à soixante heures de répétitions, réparties sur deux semaines. Les comédiens ont retiré leurs brochures dix à quinze jours avant la première répétition afin de commencer à apprendre leur texte et à faire connaissance avec leur personnage. Les deux derniers jours de répétitions, dites répétitions techniques, ont lieu dans le décor réel, avec les caméras. Si vous retirez

actual sets and cameras. If you subtract from your two weeks of rehearsal, two Sundays and two technical days, there remain for the positioning and direction of the actors, eleven days and 45 hours, that is an average of four hours rehearsal a day. Rehearsals take place in rooms set aside for this purpose with dimensions as similar as possible to those of the actual studio. The different sets are marked out on the floor, furniture and props are placed inside these imaginary walls. Here in eleven days, your play must come to life.

After a reading which enables you to give the players some general directions and to hear the play as a whole, you begin to plot the first scenes in accordance with your shooting script.

Right from the first rehearsal, some producers settle all the positions of the actors and cameras for the whole of the performance. Others, having positioned their cameras according to the sets, work out their shooting script in relation to the performance of the actors. The first method is the most rapid and the most precise; the second gives more spontaneity to the production and to the actors' performance.

★

Once you have decided the position of your cameras, the main thing during these eleven days is the direction of the actors. You will soon discover that all your efforts and those of your colleagues will be in vain if the actor is badly directed or incompetent.

I do not think there is any manner of interpretation peculiar to television. There are the good actors and there are the others... What is true is that some actors who would be inadequate on the stage (in voice, presence, etc.) are sometimes effective on television which requires an interiorisation of the acting and great restraint of expression. Other excellent actors cannot bow to the technical imperatives of the live transmission : effort of memory, nervous tension.

A television camera is a mirror : this spectator sees the actor as he is; sincere or

de vos deux semaines de répétitions, deux dimanches et les deux jours de technique, il vous reste pour la mise en place et la direction des acteurs, onze jours et 45 heures, soit une moyenne de 4 heures de répétition par jour. Les répétitions ont lieu dans des salles réservées à cet effet, de dimensions aussi proches que possible du studio d'émission. Les différents décors sont tracés au sol, vous placez meubles et accessoires à l'intérieur de ces murs imaginaires. En onze jours, votre spectacle doit ici prendre vie.

Après une lecture qui vous permet de donner aux comédiens des directives générales et d'entendre la pièce dans sa continuité, vous commencez à « mettre en place » les premières scènes, selon les prévisions du plan de travail.

Dès la première répétition, certains metteurs en scène ont prévu toutes les places des acteurs et des caméras pendant toute la durée de la représentation; d'autres, ayant réparti leurs caméras par décors, établissent leur découpage en fonction du jeu des acteurs. La première méthode est plus rapide, plus précise; la seconde donne plus de spontanéité à la mise en scène et au jeu des comédiens.

Une fois déterminées les places de vos caméras, l'essentiel pour vous, pendant ces onze jours, est la direction des acteurs. Vous saurez bientôt que tous les moyens mis en œuvre par vous et vos collaborateurs demeureront sans effet si l'acteur est mal dirigé ou insuffisant.

Je ne crois pas qu'il existe une interprétation spéciale à la Télévision. Il y a les bons comédiens et les autres... Ce qui est vrai, c'est que certains comédiens qui n'auraient pas des moyens suffisants pour le théâtre (voix, prestance, etc.) sont parfois efficaces à la télévision qui demande une intériorisation du jeu et une grande sobriété d'expression. D'autres comédiens, excellents, ne peuvent se plier aux impératifs techniques de l'émission en direct : effort de mémoire, tension nerveuse.

Une caméra de télévision est un miroir : le spectateur voit l'acteur tel qu'il est; sincère ou fabriqué, présent ou absent, sobre ou excessif. Devant une caméra, il faut

THE CAMERA MOVES IN

Unlike the member of a theatre dience, the "camera-spectator" is bile and can approach to the poi indiscretion.

Françoise Faucher et Jean Gascon *L'Echange*, Paul Claudel. M : Faucher. D : Alexis Chiriaeff. R Canada. Canada. 1960.

Sacrés Fantomes (O, Ghosts!), Eduard Filippo. M : I Iglésis. D : Jacque R.T.F. France.

Yves-Marie Maurin et Raoul Guillet dans *La Version Browning* (The Browning Version), Terence Rattigan. R.T.B. Belgique. 1960. P : Kayaert.

'he *Marriage of Figaro*, Mozart. M : lan Burke. D : Desmonde Downing. A.B.C. Television. Australia. 1959.

A la différence du spectateur de théâtre, a caméra-spectateur est mobile et s'approche jusqu'à l'indiscrétion.

LA CAMÉRA SE RAPPROCHE

e Lagerwell and gt Eklund in *Huis* , Jean-Paul Sartre. Alf Sjöberg. D : Svenwall. Sveriges io. Sweden 1959. P : oland Andersson.

Fernanda Montenegro and Sergio Britto in an adaptation of a novel by José de Alencar. Televisão Tupi, Brazil.

Fernanda Montenegro et Sergio Britto dans une adaptation d'un roman de José de Alencar. Televisão Tupi, Brésil.

false, alert or dull, restrained or exaggerated. In front of a camera one must act true, be sincere, possess a soul. Hence the importance that you attach to " looks " : to their direction and duration. On a screen, a face without expression is a lifeless face.

Must an actor know all the time which camera he is acting for and how he is viewed by it? Yes, when his acting must be adapted to the dimensions of the picture to be seen of him; no, when the shot has no effect on his interpretation.

You settle, then, the movements of the actors, you give rhythm to their performance, light and shade to their interpretation, while specifying to the script girl the positions of the cameras, their movements and what they must take of the action; long shots, medium shots or close-ups.

The day before the final rehearsal, two of your assistants will be present at the ghosting of the play. The director of photography and his two lighting assistants will note the position of the actors on the set in order to place the lights; the sound engineer will also note these same positions so he can work out the movements of the two boom operators who will follow the movements of the actors. At the end of eleven days' rehearsal the play has got into swing, the actors know their positions, the script girl has all the instructions for the cameras. You are ready for your two final days of technical rehearsals in the actual sets with cameramen and all the studio personnel.

The first technical day should enable you to settle in detail all the shots which make up your transmission. A play of an hour and a half's duration consists on the average of one hundred and twenty shots. You are in the studio in front of a screen on which appears the picture from the camera you have selected in accordance with the shooting script. The operator of the transmitting camera notes all the details of the shot that you want him to obtain : size of objective, camera position, brief summary of the action to be followed. His assistant marks the camera position by a number on the floor. The script girl makes a note of this same number as well as of the

jouer vrai, être sincère, avoir une âme. D'où l'importance que vous attacherez aux regards : à leur direction, à leur durée. Sur un écran, un visage sans regard est un visage mort.

Est-il nécessaire que l'acteur sache à tout moment pour quelle caméra il joue et comment il est vu par elle? Oui, lorsque son jeu doit s'adapter à la dimension de l'image que l'on verra de lui; non, quand la prise de vue est sans effet sur son interprétation.

Vous fixez donc les mouvements des acteurs, vous rythmez leur jeu, vous nuancez leur interprétation, tout en précisant à la script-girl les places des caméras, leurs mouvements, et ce qu'elles doivent saisir de l'action : plans d'ensemble, plans rapprochés, gros plans.

L'avant-dernier jour de répétition, deux de vos collaborateurs assistent au « filage » de la pièce. Le Directeur de la photographie et ses deux « doublures lumière » notent les places des acteurs dans le décor, afin de régler en conséquence les projecteurs; l'Ingénieur du son note ces mêmes places afin de préparer les mouvements des deux perchmen qui suivront les acteurs dans leurs évolutions. Au terme des onze jours de répétitions, la pièce a pris son rythme, les acteurs connaissent leurs places, la script a noté les indications concernant les caméras. Vous êtes prêt pour vos deux derniers jours de répétitions techniques, dans le décor réel, avec les caméramen et tout le personnel de plateau.

Le premier jour de technique doit vous permettre de fixer en détail tous les plans qui composent votre émission. Une pièce d'une heure et demie comporte, en moyenne, cent vingt plans. Vous vous tenez sur le plateau devant un écran où apparaît l'image d'une caméra sélectionnée en régie selon les prévisions du découpage. Le caméraman dont la caméra est à l'antenne, note tous les détails de plan que vous lui demandez d'obtenir : grosseur d'objectif, place de la caméra, résumé succinct de l'action suivie. Son assistant marque la place de la caméra par un numéro peint au sol. La script note sur sa « conduite » ce même numéro ainsi

objective chosen : she will announce it during the transmission to the cameraman who will thus always be at the predetermined spot at the predetermined moment.

In eight hours work, you must, during this first day, see all the shots you have conceived and rectify what is necessary : positions of actors, furniture, even of the cameras; these modifications are inevitable but must never upset what has been established during the eleven preceding days.

On the morning of the last day, which is the day of the transmission, you are at your post at the control panel. In front of you are the four monitoring screens corresponding to the eyes of your four cameras, plus the master monitor screen. By your side is the script girl; her job is to communicate by microphone to the cameramen who, earphones on head, will move their cameras as rehearsed the previous day. The sound engineer is ready to switch on the various microphones, fixed on booms; his assistant directs the boom operators just as the script girl directs the camera operators. At your signal, a sound engineer will start the tape recorder which will provide the musical background. Your rôle (in France, at least) is to select by means of push buttons the right pictures at the right moment so that their sequence on the master screen will give you the play in its continuity. This first rehearsal at the control panel allows you to stop the performance, to start the scene again, and to correct a movement. At the end of the morning, you will thus have seen the whole play. In the afternoon there will be a dress rehearsal with make-up under the exact conditions of the transmission.

At the end of the dress rehearsal, a final discussion with all your colleagues will enable you to settle the ultimate details and, if necessary, to rehearse short bits. It is now 6 p.m., you will be on the air at 8.30 p.m. Your actors, who have rehearsed the whole play twice since that morning, will need to rest.

And here is zero hour. The announcer introduces your transmission. Now, over to you. You press the button corresponding to the camera which is to begin the transmission.

que l'objectif choisi : elle l'annoncera pendant l'émission au cameraman qui ainsi se trouvera toujours à la place prévue, au moment prévu.

En huit heures de travail, vous devez, au cours de cette première journée, voir tous les plans que vous aviez imaginés, et rectifier ce qui est nécessaire : place des acteurs, des meubles, ou même des caméras; cette adaptation est inévitable, mais elle ne doit jamais bouleverser ce qui a été établi pendant les onze premiers jours.

Le matin du dernier jour qui est le jour de l'émission, vous voici en régie, à votre tableau de commandes. Devant vous, les quatre écrans correspondant à l'œil de vos quatre caméras, plus l'écran antenne. Auprès de vous, la script-girl; elle a pour mission de parler par micro aux cameramen qui, casque aux oreilles, vont diriger leurs caméras selon les mouvements établis la veille. L'ingénieur du son est prêt à mettre en service les différents micros fixes ou les perches; son assistant dirige par micro les perchmen comme votre script les caméramen. Un technicien du son mettra en marche, à votre signal, les magnétophones qui diffuseront les interventions musicales. Votre rôle (en France du moins) est de sélectionner, à l'aide de boutons-poussoirs, les images prévues au moment prévu, afin que leur succession sur l'écran « antenne » vous donne la continuité du spectacle. Cette première répétition en régie vous permet d'arrêter le jeu, de reprendre une scène, de rectifier un mouvement. A la fin de la matinée, vous avez ainsi vu toute la pièce. L'après-midi, répétition générale en costumes, maquillés, dans les conditions exactes de l'émission.

A l'issue de la répétition générale, une dernière conférence avec tous vos collaborateurs, vous permet de préciser les derniers détails et de procéder, si besoin est, à des raccords. Il est 18 heures, vous passez à 20 h. 30; vos acteurs qui ont répété deux fois toute la pièce depuis le matin, ont besoin de repos.

Et voici l'heure H. La speakerine annonce le titre de votre émission... C'est à vous... Une pression sur le bouton correspondant à la caméra qui commence l'émission : votre première image est sur l'antenne. Des

Janina Traczykowna et Tadeusz Lomnicki dans *La Bourrasque* (Tumult), Vera Panova. M : Stanislaw Wohl. D : Otto Axer. Pologne. 1958. P : Myszkowski.

La Volupté de l'Honneur (The Pleasure of Honesty), Luigi Pirandello. M : Jean-Paul Fugère. D : Robert Prévost. C : Claudette Picard. Radio-Canada. Canada. 1958. P : André Le Coz.

LA CAMÉRA S'ÉLOIGNE

Gros plan, plan rapproché, plan dit « américain », plan moyen, plan général, plan éloigné, voici quelques échantillons de la gamme des cadrages.

Tartuffe, Molière. M : Roger Iglésis D : Jacques Lys. Comédie-Françaisc à la R.T.F. France. 1956.

Loleh Bellon et François Chaumette dans *Gaslight*, Patrick Hamilton. M : Roger Iglésis. D : Jacques Lys. R.T.F. France.

Adam Hanuszkiewicz and Zofia Kucowna in *Zawisza Czarny*, Juliusz Slowacki. M : Adam Hanuszkiewicz. D : Krzysztot Pankiewicz. Poland. 1959. P : Myszkowski.

THE CAMERA MOVES BACK

lose-up, traveling shot, two-shot, me-um shot, long shot, distant shot, here e some examples of the different methodes of framing.

. Simanek and M. Ruzek in *Kabale und iebe*, Schiller. M : J. Belka. Ceskoslo-enska Televize. Czecho-Slovakia. 1959. P : Oldrich Cetl.

mission : your first picture is on the air. Millions of spectators are watching it. Don't think of that. You must pay attention to a great many details. One hundred and twenty shots await the accurate movement of your fingers, you must give the music signals, advice by intercom. to the cameramen. You are well aware of all the dangers : an actor who does not take up his position or who forgets some of his lines, thus running the risk of upsetting the sequence of the camera moves; a cameraman who does not move back quickly enough and who appears in the field of another camera; a mistake in pressing a button on your desk so that, in front of four million people, a view of the wings is transmitted from a camera while being moved from one set to another; the perchman gliding alongside the cameraman whose boom, held a few inches above the actors' heads, threatens to appear in the field of view; the breakdown, always possible, of one of the four cameras which must be replaced during the transmission by the standby camera which means that you must improvise your shooting script. At the slightest hitch, you must find an immediate solution; it is your " moment of truth ". Experience shows that when everyone diligently carries out the work for which he is qualified, the show goes off without incident.

One hour and a half later, the following programme is announced. Everything has gone off well. In the studio, sceneshifters are already striking your set and the cast is rather at a loss. Here there is neither applause nor an invited audience to compliment them. It is up to you to congratulate and reassure them.

Of these four weeks of effort what remains? A kinescope (a film of the transmission as seen by the public), of which the projection will prove disappointing. But you must not feel bitter. If you have afforded a pleasant evening to four million fellow-creatures, you will have accomplished your task. A television production is the proof that all that leaves our hands is ephemeral. There is no harm in knowing this.

millions de spectateurs la regardent. N'y pensez pas. Vous devez veiller à tant de détails! Cent vingt plans attendent les mouvements précis de vos doigts, vous devez donner les départs de musique, les conseils par micro aux cameramen. Vous avez conscience de tous les risques : un acteur qui ne prend pas sa place, ou qui oublie une partie de son texte risquant ainsi de contrarier la suite des mouvements de caméras; un caméraman qui ne se retire pas assez tôt et que l'on voit apparaître dans le champ d'une autre caméra; une erreur de pression sur les boutons de votre pupitre et voici devant quatre millions de personnes les coulisses de studio vues par la caméra enclanchée tandis qu'elle se rendait d'un décor à l'autre; les perchmen qui se glissent à côté des caméramen, et dont la perche placée à quelques centimètres au-dessus des acteurs, risque d'apparaître dans le champ; l'immobilisation toujours possible d'une des quatre caméras qu'il faut remplacer, en cours d'émission, par la caméra de secours ce qui vous oblige à improviser votre découpage. Au moindre incident, vous devez apporter une solution immédiate : c'est votre « minute de vérité ». L'expérience montre que lorsque chacun accomplit avec soin le travail pour lequel il est qualifié, le spectacle se déroule sans surprises.

Une heure et demie plus tard, la speakerine annonce l'émission suivante. Tout s'est bien passé. Sur le plateau, les machinistes démontent déjà votre décor, les comédiens sont désemparés : il n'y a ici ni applaudissements, ni public de générale pour les complimenter. A vous de les entourer, de les rassurer.

De ces quatre semaines d'efforts, que reste-t-il? Un kinescope (enregistrement sur film de l'émission telle que l'ont vue les spectateurs) dont la projection vous paraîtra décevante. N'ayez pas d'amertume. Si vous avez fait passer une bonne soirée à quatre millions de vos semblables, vous avez accompli votre tâche. Une mise en scène de télévision est la preuve que tout ce qui sort de nos mains est éphémère. Il n'est pas inutile d'en être convaincu.

ROGER IGLÉSIS

THE STAGE ACTOR ON TELEVISION

L'ACTEUR DE THÉATRE À LA TÉLÉVISION

Vitezslav VEJRAZKA

I am not very keen on the idea of splitting up dramatic art into " theatre ", " cinema ", " radio ", and " television ". The true basis of dramatic art is and will always be the theatre. No doubt dramatic art has specific characteristics in these different spheres, owing to the special conditions in which it operates; but in each case it reposes on the principle of theatrical creation, as has been brilliantly brought out by K.S. Stanislavski.

*

Having laid down this principle, let us pass on to the subject.

For my part, then, dramatic art forms a whole. But the actor employs different means here and there. More than one attempt has been made to mix the specific mediums of drama creation : the results have always been very poor. When a stage character is created through the medium of cinematographic drama, the result can only be grey, uninteresting, and expressionless. Conversely, when a screen character is produced through the medium of theatrical art, one obtains an undesirable caricature of the theatre, something meaningless.

Televised drama falls somewhere between the theatre and the cinema. As distinguished from the stage, the television actor has to take into account the camera–most indiscreet –and the microphones–disagreeably sensitive. From the actor's point of view, the technique of shooting scenes for television is the same as for the cinema. But, whereas for the cinema the shooting is spread over several

JE n'apprécie guère la division de l'art dramatique en « théâtre », « cinéma », « radio » et « télévision ». La base première de l'art dramatique est et restera le théâtre. Sans doute l'art dramatique dans ces différents secteurs a-t-il certains traits spécifiques, dus aux conditions particulières dans lesquelles il s'exerce; mais, dans chaque cas, il s'appuie sur les principes de la création théâtrale, tels que les a brillamment illustrés K.S. Stanislavski.

*

Après cette déclaration de principe, passons au sujet.

Pour moi, l'art dramatique est donc un. Mais ce sont des moyens différents que l'acteur utilisera ici et là. On a tenté plus d'une fois de mêler les moyens spécifiques de la création dramatique : les résultats ont toujours été lamentables. Lorsque l'on crée un personnage de théâtre par les moyens de l'art dramatique cinématographique, le résultat ne peut être que gris, sans intérêt et sans expression. Et, inversement, lorsque l'on crée un personnage cinématographique par les moyens de l'art théâtral, on aboutit à une caricature indésirable du théâtre, un nonsens.

L'art dramatique télévisé se situe quelque part entre le théâtre et le cinéma. A la différence de la scène, l'acteur à la télévision doit tenir compte de la caméra – fort indiscrète – et des microphones – désagréablement sensibles. Du point de vue de l'acteur, la technique de prise de vues à la télévision est la même qu'au cinéma. Mais, alors qu'au

weeks and intermixes the sequences without any logical order, on television the play is developed in the same way as for the theatre, in the order wanted by the writer; sometimes, even, in one stretch, without the usual intervals as at the theatre. In television, one passes from one phase to another, without interruption; there is nothing to hold up the course of the performance, and there is no cry of " Stop! Retake " to come to one's rescue.

★

The work of the television actor has its good and its bad sides. For my part, what it lacks more especially is a living contact with the spectator, particularly in comedy. Indeed, the audience is an important co-creating factor in theatrical performances; deprived of contact with the spectators, the actor is forced to ask himself all the time : " It is all right? "

It is worse still when a stage play is transferred to television. In this case, the actor, who has lived his character again and again on the stage, where the psychic contact with the audience is almost tangible, suddenly finds that this capital factor has vanished. He feels himself taken by surprise, isolated. Now he is forced to bring back to memory all the reactions of his spectators and to add these imaginary reactions to the sum of his creative effort.

★

In our Socialist régime, what constitutes a tremendous stimulant for the actor in his television work is the common objective towards which he strives with any citizen of the most remote village : serve the community as a whole. The actor knows for whom and for what reasons he creates his characters. This is at least part compensation for the lack of contact with the audience.

This contact—let me repeat it—is not only important but creative. That is why I do not believe in " exclusively " cinematographic teams, nor in companies solely devoted to television. I am even rather sorry for those stars who, however celebrated they may be, have all their lives performed

cinéma le tournage s'étend sur plusieurs semaines et entremêle sans ordre logique les séquences, à la TV la pièce se développe à la manière du théâtre, dans l'ordre voulu par l'auteur. Parfois même d'un seul tenant, sans les entractes habituels au théâtre. A la TV, on passe d'une phase à l'autre, sans interruption; le cours de la représentation n'est arrêté par rien et on n'entend aucun « stop! à reprendre » libérateur.

★

Le travail de l'acteur à la TV a ses bons et ses mauvais côtés. Pour moi, ce qui lui fait surtout défaut, c'est le contact vivant avec le spectateur, surtout lorsqu'il s'agit de comédie. La salle est en effet un important élément cocréateur de la représentation théâtrale; sans contact avec l'auditoire, l'acteur est condamné à s'interroger en permanence : « Est-ce bien? »

C'est à plus grave encore lorsque l'on transfère un spectacle du théâtre à la TV. Dans ce cas, l'acteur, qui a vécu cent fois son personnage sur la scène où le contact psychique avec la salle est presque palpable, voit soudain disparaître cet élément capital. Il se sent surpris, isolé. Le voilà forcé de se remémorer les réactions du spectateur et de rajouter ces réactions imaginées à la somme de son effort créateur.

★

Dans notre régime socialiste, ce qui constitue pour l'acteur un immense stimulant dans le travail à la TV, c'est le but qu'il poursuit en commun avec n'importe quel citoyen du village le plus reculé : servir la communauté tout entière. L'acteur sait pour qui et pour quoi il crée son personnage. C'est au moins une compensation partielle au manque de contact avec le public.

Ce contact – répétons-le – est non seulement important, il est créateur. C'est pourquoi je ne crois pas aux équipes « exclusivement » cinématographiques, ni aux compagnies d'acteurs uniquement vouées à la télévision. J'ai même un peu pitié de ces stars, aussi célèbres soient-elles, qui, toute

L. Pesek dans *Pseudolus*, Plaute. M : J. Pleskot. Ceskoslovenska Televize. Czecho-Slovakia. 1960. P : Oldrich Cetl.

in front of the camera which, with the sound, the light, the shooting script, work not only for them but also against them. How unfortunate are those actors who have not known the creative delight of performing on a theatre stage, the extreme pleasure of the immediate presence of the audience, with all the beauty and cruelty of criticism on the spot, the loveliness, brutality, courage, and tenderness of that moment when the actor-man stands, one might almost say naked, without technical expedients, before hundreds of critical yet affectionate spectators!

We hear of actors being out of work in the countries of what is called the Western World. If we understand rightly, in such

leur vie, ne jouent que devant cette caméra qui, comme le son, la lumière, le découpage, travaille pour elles, mais aussi contre elles. Malheureux les acteurs qui n'ont pas connu la volupté créatrice de l'art dramatique sur les planches d'un théâtre, ce délice de la présence immédiate du spectateur, avec toute la beauté et la cruauté du jugement immédiat, la beauté, la cruauté, le courage et la tendresse de cet instant où, autant dire nu, sans les artifices de la technique, l'acteur-homme fait face aux centaines de spectateurs critiques et cependant affectueux!

Nous entendons parler du chômage des acteurs dans les pays dits occidentaux. Nous croyons comprendre que, dans une telle situation, c'est une question de morale

circumstances it is a matter of union ethics for employed actors not to accept other tasks and other activities. In Czecho-Slovakia, the position is quite different. The cultural development of our country is so rapid that we actors are always in insufficient numbers; that is why we work in all branches of dramatic art at the same time. It is of course very exhausting, but the advantages outweigh the disadvantages. We thus have the possibility of constant creative regeneration, a permanent checking up on specific creative mediums. Hence, spending the afternoon on the television, we do not feel the absence of the audience so much because we are sure of finding it again in the evening at the theatre.

★

Side by side with the disadvantages which I have already mentioned, the work of the television actor naturally carries with it an irreplacable advantage : the concern for detail allows, or rather demands, the most exceptional realism, especially in scenes that are very often impossible to recreate on the stage. The gigantic space of the theatre auditorium, and the consciousness of the necessity of comprehensible behaviour, inevitably leads actors to " swell " for the stage. On the other hand, facing the television camera, the actor can live the part of his character in the deepest, truest manner, and this inward life remains sensitive, communicable. The fact is that the camera and the microphone, through your eyes, your very breath, your whole attitude, get right under your skin...

Yet, the most inspired television production can never divert our spectator from the burning desire to see the " real live " theatre, to see real men on a stage, without the intermediary of technical devices. That is why we have no need to have any fears for the primary basis of dramatic art : stage performances. Especially where it is an indispensable factor in life, as is the case in our country...

syndicaliste, pour les acteurs employés, de ne pas accepter d'autres tâches et d'autres activités. En Tchécoslovaquie, la situation est fort différente. L'essor culturel dans notre pays est si rapide que nous, les acteurs, sommes toujours en nombre insuffisant; c'est pourquoi nous travaillons à la fois dans toutes les branches de l'art dramatique. C'est naturellement épuisant, mais les avantages sont plus nombreux que les inconvénients. Nous avons ainsi la possibilité d'une régénération créatrice constante, d'une permanente vérification des moyens créateurs spécifiques. Et, l'après-midi à la TV, nous ne ressentons pas aussi fortement l'absence du public puisque nous sommes sûrs de le retrouver le soir au théâtre.

★

A côté des inconvénients que j'ai évoqués, le travail de l'acteur à la TV comporte naturellement un avantage irremplaçable : le souci du détail permet, ou plutôt exige, le naturel le plus rare, notamment dans des situations qu'il est fort souvent impossible de restituer à la scène. L'espace gigantesque de la salle de théâtre et la conscience de la nécessité d'un comportement compréhensible conduisent nécessairement les acteurs à « grossir » pour la scène. Par contre, devant la caméra de TV, l'acteur peut vivre son personnage de la manière la plus véridique, la plus profonde, et cette vie intériorisée reste sensible, communicable. C'est que la caméra et le microphone, par tes yeux, ton souffle, tout ton comportement, pénètrent jusque sous ta peau...

Pourtant, la mise en scène de télévision la plus inspirée ne pourra jamais détourner notre spectateur du brûlant besoin de voir le théâtre « vivant », de voir des hommes sur la scène, sans le truchement de la technique. Et c'est pourquoi nous n'avons rien à craindre pour la base première de la création dramatique : le théâtre sur scène. Surtout là où il est un élément indispensable de la vie, comme c'est le cas chez nous...

VITEZSLAV VEJRAZKA,
Actor, Prague National Theatre
Acteur au Théâtre National à Prague

PERFORMERS' RIGHTS

LE DROIT DE L'INTERPRÈTE

Fernand GRAVEY

IN thirty years the actors' market has been so deeply disturbed that no comparison can be drawn between the present conditions of their professional life and those which prevailed till after the first World War.

It is not, as is commonly supposed, the talking film that has played the predominant part in this evolution, for if at one time it called more upon stage actors, a good number of actors still continued to go straight into a film career.

*

It is the mechanical means of reproduction and transmission (records, radio and television) which have, in the space of a few years, transformed the actor from being master of his own interpretation and talents, into a purveyor to a whole chain of industries which reproduce his work ad infinitum. To deprecate this would amount to opposing progress, and is out of the question; nevertheless this utilization of the actor's personal talent should at least be honestly codified so that he is not victimized while the trades and industries make disproportionate profits.

The problem is not a new one. Since 1926 several efforts have been made without result, among other reasons because the problem of remunerating orchestral musicians was said to be insoluble. To whom could one pay royalties? To each individual player? To the orchestra as a whole? Or to the conductor?...

In April 1951, in the face of growing abuses, the French actors took the initiative of getting in touch with their colleagues in a certain number of countries and in 1952 in London, the International Federation of

EN trente ans, le marché du travail des acteurs a été si profondément bouleversé qu'aucune comparaison ne peut être établie entre les normes actuelles de leur vie professionnelle et celles qu'on observait jusqu'après la première guerre mondiale.

Contrairement à ce que l'on pense, le cinéma parlant n'a pas joué dans cette évolution un rôle déterminant, car si l'on s'est adressé, à un moment, davantage aux comédiens de théâtre, une fraction importante d'acteurs a continué d'accéder directement à la carrière cinématographique.

Ce sont les moyens de reproduction mécanique et les moyens de transmission (disque, radio, télévision) qui, en quelques années, ont transformé le comédien, maître de son interprétation et unique support de son talent, en fournisseur de toute une chaîne d'industries qui reproduisent indéfiniment son travail. Trouver cela fâcheux équivaudrait à nier le progrès; nul ne saurait y songer; mais encore faut-il que cette utilisation d'un talent propre à l'acteur soit codifiée honnêtement afin qu'il n'en soit pas la victime, dans le même temps qu'industries ou commerces en bénéficieraient abusivement.

Le problème n'est pas neuf. Depuis 1926, plusieurs tentatives furent faites qui ne purent aboutir, entre autres motifs parce qu'on prétendait insoluble le problème des orchestres pour les musiciens. A qui accorder les « royalties »? A chaque instrumentiste? A l'orchestre en bloc? Au chef d'orchestre?

En avril 1951, devant l'ampleur que prenaient les abus, les acteurs français prirent l'initiative d'alerter leurs collègues d'un certain nombre de pays et, à Londres, en juin 1952, se créait une Fédération

Actors was formed, which has not ceased battling for the recognition of their legitimate rights.

Its efforts come up against three separate irreducible positions : in the first place that of the authors, who see in the recognition of reproduction rights to interpreters an attainder to their own legal patrimony. This attitude, which most societies of authors have uncompromisingly adopted, is unrealistic for there would be no difficulty in harmonizing the, so to speak, deferred salary of the actor with the percentage received by the author for each performance of his works.

The second obstacle, although it concerns the powerful record industry, might be circumvented. Indeed the manufacturers of sound recordings, who are themselves at odds with the radio and television companies, appreciate the interpreters' problems. In many cases they already distribute royalties to actors and soloist musicians. They are, of course, anxious to avoid increasing their costs but they seem to admit the logic of the interpreter's point of view.

★

It is with the radio and the television organizations that the problem is almost insoluble. Backed up by their governments they readily assume divine rights and boggle at recognizing even a relative right which might impinge on them. Their chief objection is that to distribute " honest " payment for the use they make of their recordings would involve untold budgetary problems!

To put it plainly the actor in a theatre, or a soloist in a concert hall, is master of his own interpretation and answerable for it only to his own conscience and before the law. In the name of what ethic or equity can he be deprived of all material and artistic rights over it the moment it is recorded on celluloid or wax?

These are the main features of the problem but two quite simple facts indicate its bearing.

— Interpreters, celebrated in their time, have died in want when their records were

Internationale des Acteurs qui n'a cessé, depuis, de se battre pour obtenir la reconnaissance d'un droit légitime.

Cette action se heurte à trois positions différemment irréductibles : la première, celle des auteurs, voit dans la reconnaissance d'un « droit de suite » accordé à l'interprète, une atteinte à un droit patrimonial. Il faut dire que ce raisonnement, dans lequel se sont enfermées la plupart des sociétés d'auteurs, est peu réaliste et qu'il n'y aurait pas de difficultés à harmoniser le salaire, en quelque sorte différé, de l'acteur, et le pourcentage que perçoit l'auteur sur la représentation de ses œuvres.

Le deuxième obstacle, quoiqu'il soit symbolisé par la puissante industrie du disque, se laisserait peut-être contourner. En effet, les fabricants de phonogrammes qui ont maille à partir avec la radio et la télévision comprennent les problèmes des interprètes. Dans bien des cas, ils distribuent déjà des royalties pour les solistes musiciens ou acteurs. Certes, ils ont avant tout le désir de ne pas augmenter leurs prix de revient, mais ils semblent admettre la logique du point de vue des interprètes.

C'est avec les organismes de radio-télévision que le problème devient quasiment insoluble. D'abord, soutenus par leurs Etats, ils se sentent volontiers de droit divin et se cabrent devant la reconnaissance d'un droit, même relatif, qui battrait en brèche celui du « Prince ». Enfin, et c'est là le crime majeur des demandeurs, s'il fallait payer « honnêtement » l'usage que l'on fait de leurs disques, quel problème budgétaire cela poserait!

En clair, l'acteur de théâtre, le soliste ou l'orchestre qui jouent dans une salle, sont maîtres de leur interprétation et ils n'ont à en répondre que devant leur conscience et la loi. A la minute où cette interprétation est fixée sur le film ou sur la cire, au nom de quelle morale ou de quelle équité peut-on priver celui à qui on la doit de tout droit artistique et matériel?

Ce sont là les très grandes lignes du problème, mais deux faits assez simples les éclairent :

– Des interprètes, célèbres en leur temps, sont morts dans la misère alors que leurs

bringing in comfortable profits to those who, in one way or another, were exploiting them.
— The market is becoming worse and worse for professional artists. If reasonable remuneration is refused to those of them who make it possible for works to be reproduced, that will amount very precisely to starving them by means of their own work.

★

All this is so true that the International Labour Bureau bravely took the matter in hand. It was discussed under their aegis in 1929, 1930, 1931 and also in 1938 and 1956. Now the Union of Berne and Unesco have just taken it up, adding the rights of radio and television organizations and those of sound recording manufacturers, but whoever the interlocutors are, whether eminent jurists or qualified technicians, they are generally either befogged by the authors' rights or caught up in their national legislation. So the debates are in danger of never reaching any conclusion.

★

Up to date the International Federation of Actors, that of Musicians and Variety Artists, have not been able to obtain any satisfaction. And the old French image of the iron crock and the earthenware one is beginning to take shape in their minds. Yet all hope is not yet lost since the three abovementioned intergovernmental organizations have agreed to convoke a new Committee of Experts at the Hague in 1960.

Thus once again the project of an international convention will be submitted to the various governments.

In a few months we shall see whether the professional artists responsible for most of the cultural entertainment of the entire world, are to be placed in the gravest danger by a more or less disguised and circumstantial refusal to take real stock of their problems and adopt a solution which, while inconveniencing others very little, would deliver them from the fatal unfairness which weighs upon them.

disques rapportaient encore de confortables bénéfices à ceux qui, d'une manière ou d'une autre, les exploitaient.
– Le marché du travail est de plus en plus mauvais en ce qui concerne les professions artistiques. Il est certain que si l'on se refuse à rémunérer raisonnablement ceux grâce auxquels les œuvres peuvent être reproduites, cela reviendra exactement à affamer les interprètes au moyen du travail qu'eux-mêmes ont produit.

Tout cela est si vrai que courageusement le Bureau International du Travail avait pris en main cette question. Elle fut discutée sous son égide en 1929, 1930, 1931, en 1938 et en 1956. L'Union de Berne et l'UNESCO viennent de se saisir de la question en y ajoutant les droits des organismes de Radio, de Télévision, et des fabricants de phonogrammes, mais, quels que soient les interlocuteurs, juristes éminents ou techniciens qualifiés, ils sont en général, ou obnubilés par les droits d'auteur ou imbus de leur législation nationale. Aussi, les débats risquent d'être sans issue.

Jusqu'à ce jour, la Fédération Internationale des Acteurs, celle des Musiciens et des Artistes de Variétés, n'ont pu obtenir aucune satisfaction et, peu à peu, dans leur esprit, se fait jour la vieille image française de la lutte du pot de terre contre le pot de fer. Pourtant, tout espoir n'a pas encore été abandonné puisque les trois organisations intergouvernementales ci-dessus citées se sont mises d'accord pour convoquer en mai 1960 un nouveau Comité d'Experts à La Haye. Voilà donc, une fois de plus, qu'un nouveau projet de convention internationale va être soumis aux gouvernements.

Dans quelques mois, nous verrons si les professionnels qui sont à l'origine de la quasi totalité des loisirs culturels du monde entier doivent être livrés aux pires dangers par un refus plus ou moins déguisé, plus ou moins circonstancié, de prendre une réelle connaissance de leurs problèmes et d'y apporter une solution qui, gênant très peu autrui, débarrasserait les interprètes du déséquilibre mortel dont ils souffrent.

FERNAND GRAVEY
Président de la Fédération Internationale des Acteurs

THE NEGRO THEATRE AT THE THEATRE OF THE NATIONS

LE THÉATRE NOIR AU THÉATRE DES NATIONS

FOR the fourth time (or the seventh if one counts the Paris Festivals), the Theatre of the Nations foregathered this spring in Paris between March 15th and July 17th. Nineteen nations participated, represented by twenty-six companies. Thirty-six productions were staged in the course of 105 performances before an aggregate audience of over 100,000.

The peaks of this season were undoubtedly Alban Berg's Lulu *given by the Frankfurt Opera, Stravinsky's* Rite of Spring *by the Brussels Théâtre de la Monnaie (with choreography by Maurice Béjart) and Bertolt Brecht's* The Resistible Ascension of Arturo Ui *by the Berliner Ensemble. Apart from the great, universally celebrated companies several countries made their first appearance on the stage of the Theatre of the Nations including Columbia, Persia, Turkey, Korea and Brazil.*

*

But the core of the season was a revelation of the Negro Theatre. Already last year Haiti had sent a dramatic company. This year two important African ensembles inaugurated the celebrations, one from the Ivory Coast and the other from Senegal and the Sudan. The Theatre of the Nations could alone bring together in two separate performances so many thrilling elements, so many

POUR la quatrième fois (la septième si l'on compte les 3 Festivals de Paris), le Théâtre des Nations a tenu ses assises à Paris au cours du printemps dernier. Du 15 mars au 17 juillet, 19 nations y ont pris part, représentées par 26 troupes. Trente-six spectacles furent donnés au cours de 105 représentations devant un nombre de spectateurs dépassant 100.000.

Les grands « sommets » de cette saison furent certainement les représentations de Lulu *d'Alban Berg, par l'Opéra de Francfort, du* Sacre du Printemps *de Strawinsky par le Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles (chorégraphie de Maurice Béjart) et la* Résistible Ascension d'Arturo Ui *de Bertolt Brecht, donnée par le Berliner Ensemble. En dehors des grandes compagnies universellement connues, plusieurs pays firent avec succès leurs premiers pas sur la scène du Théâtre des Nations tels la Colombie, l'Iran, la Turquie, la Corée, le Brésil, etc.*

Mais s'il fallait concrétiser cette saison, on pourrait dire qu'elle nous a permis de découvrir le Théâtre Noir. L'année précédente déjà, Haïti avait envoyé une troupe dramatique. Cette année, deux grands ensembles africains inaugurèrent la saison : celui de la Côte d'Ivoire et celui représentant le Sénégal et le Soudan. Seul, le Théâtre des Nations pouvait réunir au cours de deux spectacles différents autant d'éléments aussi passionnants, autant de

" numbers " representative of diverse peoples. Certain tribes were transported from their native bush to Abidjan, Bamako or Dakar and from thence straight to Paris, which vouches for their authenticity.

We must also mention the important part played by a true school of negro samba in the production offered by the Popular Art Theatre of Brazil.

These performances in fact aroused keen interest among ethnologists, to the point that M. Pierre Ichac, a French specialist in African affairs, was able to gather a round table conference on the Negro Theatre attended by forty personalities, three quarters of whom were of negro origin. Generous extracts from the verbatim report of this meeting, unique of its kind, will be found below.

M. Ichac — It seems to me the question at the moment is this. In the year 1960 can the African theatre be said to exist? To analyse this question one must examine its past, present and future. First of all the past–that is the tradition as it exists in the villages, or what one might call the " pre-theatrical " forms. That would be an indispensable preliminary, the very basis of all discussion on what Africa can contribute to the theatre.

M. Traore (a Senegalese man of letters)— One may say that the African theatre goes back as far as the African civilizations. In so far as the theatre is a social fact, or better still a social performance, it is exclusively bound up with everyday life and becomes a daily manifestation. Because of this it transmits the emotions, hopes, joys and pains of men. That, in a general way, is what characterizes the African Negro Theatre.

What are its most essential manifestations? It is linked with the two great African civilizations, the pastoral and the agricultural. The most typical example, which I cited in my book (1) is that practised in Mali. You know that Mali has entertained diplomatic relations with Europe and known

(1) *Le Théâtre Africain*, Éditions " Présence Africaine ".

« numéros » représentant chacun des peuples divers. Certaines tribus furent transplantées de la brousse à Abidjan, à Bamako, à Dakar et de là conduites directement à Paris. C'est dire que leur authenticité ne pouvait être mise en doute.

Signalons également l'importante participation d'une École de Samba noire au spectacle donné par le Théâtre d'Art Populaire du Brésil.

Ces représentations suscitèrent d'ailleurs auprès des ethnologues un intérêt très vif, au point que M. Pierre Ichac, spécialiste français des questions africaines, put réunir une « table ronde » consacrée au Théâtre Noir, autour de laquelle prirent place une quarantaine de personnalités, les trois quarts originaires du monde noir.

On trouvera ci-dessous de larges extraits de la sténographie de cette réunion qui est certainement unique en son genre.

M. Ichac – Il me semble que la question qui se pose en ce moment est la suivante : existe-t-il, en 1960, un théâtre africain? Pour faire l'analyse de cette question, on pourrait envisager le passé, le présent et l'avenir de ce théâtre africain. Tout d'abord le passé, c'est-à-dire la tradition telle qu'elle existe dans les villages, des formes, si je puis dire, « pré-théâtrales ». Ce serait là une première partie indispensable, la base même de toute discussion; quel est l'apport que l'Afrique peut donner au théâtre?

M. Traore (homme de lettres sénégalais) – On peut dire que le Théâtre africain remonte aussi loin que les civilisations africaines. Dans la mesure où le théâtre est un fait social, mieux est une représentation sociale, il est exclusivement lié à la vie de tous les jours et devient une manifestation quotidienne. De ce fait, il traduit les émotions, les espoirs, les joies, les peines de l'homme. C'est ce qu'on pourrait dire pour caractériser d'une manière générale le Théâtre négro-africain.

Quelle sont ses manifestations les plus essentielles? Le Théâtre négro-africain est lié aux deux grandes civilisations africaines qui sont la civilisation pastorale et la civilisation agricole. L'exemple le plus typique que j'ai cité dans mon ouvrage (1) est celui

(1) *Le Théâtre Africain*, Éditions « Présence Africaine ».

flourishing manifestations of artistic life. Scenes of peasant life were enacted, depicting the most ordinary, everyday events. To show you once again how bound up this theatre was with everyday life the sorcerers and women, as regards Mali at least, took no part in this theatre precisely because they took no part in agricultural life.

In order not to confine ourselves to a small region of Black Africa let us choose another example, from the Ivory Coast. The most characteristic is the Upper Ivory Coast Ballet of Animals. These were danced scenes in which men figured at the same time as huntsmen and as animals. They wore the traditional hunter's dress, and the pelts of the animals they represented. The dances were interspersed with solos, duos and ballet.

What did this theatre signify? By what myths was it inspired? I think that African negro drama is essentially linked with religious life. You know M. Gustave Cohen's dictum that " all religion generates drama

qui se pratiquait au Mali. Vous savez que le Mali a entretenu des relations diplomatiques avec l'Europe, a connu des manifestations florissantes de la vie artistique. On y trouvait des scènes qui représentaient la vie paysanne, qui donnaient cours aux manifestations les plus quotidiennes. Pour vous montrer encore une fois combien ce théâtre était lié à la réalité quotidienne, les griots et les femmes – tout au moins pour parler du Mali – ne participaient pas à ce théâtre, parce que précisément ils ne participaient pas à la vie agricole.

On pourrait citer un autre exemple pour ne pas nous cantonner uniquement à une petite région de l'Afrique Noire, c'est celui de la Côte d'Ivoire. En Haute Côte d'Ivoire, on trouvait l'exemple le plus caractéristique, celui du Ballet des Animaux. Il s'agissait de scènes dansées où des hommes figuraient à la fois des chasseurs et des animaux. Ils figuraient les chasseurs revêtus du costume traditionnel des chasseurs, et des animaux revêtus de la peau de ces animaux; entre ces ballets s'intercalaient des duos, des soli et des ballets.

Quelle était la signification de ce théâtre? Dans quels mythes le théâtre puisait-il ses sources? Je crois que le Théâtre négro-africain est lié essentiellement à la vie religieuse. Vous connaissez le mot de M. Gustave Cohen : « Toute religion est elle-

A Koraplayer. Mali Company.
Un joueur de kora. Ensemble du Mali.
P : Pic.

Ivory Coast. Stilt Dancers.
Les Echassiers de la Côte d'Ivoire. P : Pic.

and readily assumes the aspect of theatre ". This is equally true of Black Africa. Drama as it were figured out the lives of men who took on the personalities of gods to enhance the community's vitality. The theatre also drew inspiration from myths, tales and heroic sagas. There were, in particular, sorcerers who by heroic recitations ressuscitated ancestral life.

There is also everyday life. Thus, in much more recent times, the simple visit of an administrator come to levy a tax would, in the evening, occasion a theatrical performance. More than one European has been struck by the realism and playability of these scenes. In short, African negro drama is characteristically representational, in the full sense of the term.

M. Ichac — Those hunting dances of which you spoke I saw myself among the Pygmies. There too a group of men represented hunters and then, changing direction, they represented an elephant. The point was to mime in advance the killing of an elephant, to ensure doing so in reality on the morrow. As M. Jourdain made prose without knowing it, so Africa made, and still does make, theatre without knowing it.

M. Coffi-Gadeau (Director of the Gold Coast Company) — Nearly every African village, whether by day or out on the plantation, or on the occasion of a wedding, a birth, or a funeral, or round the fire, makes theatre without knowing it. It is we who, under Western influence, have named it theatre. We have tried to preserve all its traditions while giving it a form acceptable to the Western world on a theatre stage.

M. Glissant (Writer from Martinique) — I think that if one goes to the root of the matter one sees that originally the theatre was in essence religious but above all the

même génératrice de drame et prend volontiers l'aspect dramatique et théâtral du théâtre ». Il en va ainsi également en Afrique noire. Le drame figurait en quelque sorte la vie des hommes qui se retrouvaient dans les personnages des dieux afin d'augmenter la vitalité de la communauté. Le théâtre puisait aussi ses sources dans les mythes, dans les contes et dans les récits héroïques. Il y avait en particulier les griots qui, par des récits héroïques, arrivaient à faire revivre la vie des ancêtres.

Il y avait aussi la vie de tous les jours. C'est ainsi que, dans des temps beaucoup plus récents, la simple visite d'un administrateur venant percevoir l'impôt, donnait lieu, le soir, à une représentation théâtrale. Plus d'un Européen a été frappé par la réalité, la représentabilité de ces scènes. Pour finir de caractériser le théâtre négro-africain traditionnel, c'était la représentation dans toute l'acception du terme.

M. Ichac – Ces danses de chasse dont vous parliez, je les ai vues personnellement chez les Pygmées. Là aussi un groupe d'hommes représentait les chasseurs et, changeant de direction, ils représentaient l'éléphant. Il s'agissait de mimer d'avance pour s'assurer, dans la réalité du lendemain, l'abattage d'un éléphant. Comme M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir, l'Afrique faisait et fait encore tous les jours du théâtre sans le savoir.

M. Coffi-Gadeau (directeur de la troupe de la Côte d'Ivoire). — Dans presque tous les villages africains, que ce soit le jour, que ce soit à la plantation, que ce soit à l'occasion d'un mariage, d'une naissance, que ce soit à l'occasion de funérailles, que ce soit autour du feu, on fait du théâtre sans le savoir. C'est nous qui l'avons appelé « théâtre » depuis que nous avons eu l'influence occidentale. Nous avons essayé de lui conserver toutes ses traditions, tout en lui donnant une forme qui puisse être acceptée par le monde occidental, sur la scène théâtrale.

M. Glissant (écrivain de la Martinique) – Je crois que, si l'on va au fond de la question, l'on voit que le théâtre, à l'origine, est d'abord d'essence religieuse, mais que c'est

expression of a community, the tragedy of a community trying, in a given theatrical span, that is to say within the time limit of a performance (whether of dancing in the public square or of a tragedy at Epidaurus) to find, through dramatic action, a sense of collective being. I think that Western theatre has become progressively debased through becoming over-technical. The farther it strayed from this primary function, the more it acquired technical equipment which led, through the invention of the stage, to the increasingly sharp separation of actor and audience. Here I may say that in my view the traditional African theatre is ground level drama, while Western theatre has become more and more a theatre of the stage. Then there appeared the problem of the structure and organization of a play, that is to say as an object in itself, as a finality sufficient to itself. I think that the African theatre today is faced with these problems which have been more or less imposed by modern conditions of expression. It must get used to a public which does not take part in the expression of a community I have tried to describe. I think that here the African theatre is capable of offering something quite extraordinary which would be

surtout l'expression d'une collectivité, la tragédie d'une collectivité qui essaie, dans un temps théâtral donné, c'est-à-dire dans l'horaire d'une représentation (que cette représentation soit une danse sur la place publique ou une tragédie dans le théâtre d'Epidaure), de retrouver, à travers une action dramatique, le sens de sa propre collectivité. Je crois que le théâtre s'est peu à peu dégradé en Occident en se technicisant. Plus il s'éloignait de cette fonction première, plus il acquérait un matériel technique qui conduit, par l'invention de la scène, à la séparation de plus en plus formelle entre l'acteur et le public. Ici, je pourrais dire que, selon moi, le théâtre africain traditionnel est un théâtre de plain-pied, alors que le théâtre occidental est devenu, de plus en plus, un théâtre scénique. Puis est apparu le problème de la structure et de l'organisation d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire d'un objet en soi, comme une finalité, et qui se satisfait à lui-même. Je crois que le théâtre africain, aujourd'hui, est affronté avec ces problèmes qu'on lui a plus ou moins imposés et que lui imposent plus ou moins les conditions d'expression modernes. Il faut qu'il s'habitue à un public qui ne participe pas à cette expression de la collectivité que j'ai

A Baoule Adjemele Dance. Ivory Coast Company.
Une danse Baoulé Adjemele. Ensemble de la Côte d'Ivoire. P : Pic.

a renewal of tragedy. I think its mission is to discover and totemize (an expression I use regretfully for I do not like it) the great fundamental values of African civilization. Until it has done this, through tragedy, it will have immense and marvellous power but it will remain dependent on the techniques I mentioned and which it must learn to master.

M. Botbol (producer of the Ivory Coast company)—There are two problems : one of repertory and another of technique, of training people. The problem of repertory is at its initial stage. If Aimé Césaire has elevated the argument and written a universal tragedy most authors I have met, Coffi-Gadeau, Amon d'Aby, Bernard Dadié are at present more concerned with staging everyday dramas of a touchy and jealous realism, dramas suitable to educate the masses. Now that European dramatists are writing uncommitted plays it is important to take stock of this.

The African theatre needs to rise above workaday realism to an aesthetic transposition. It needs to graduate out of regionalism, sometimes even out of fetichism, from the particular to the universal. That is what remains to be done before it can address itself to unknown audiences and to a foreign public; otherwise it will have value only in its own surroundings and be understood only by its initiates.

Technique must be introduced into it, for there is no theatre without scenic form and spectacular aspect.

M. Glissant—I dread the imposition of Western technical forms on the African theatre, by a sort of cultural imperialism... African actors must be allowed to make their own experiences in their new technique, even if for five or ten years they make mistakes.

M. Botbol—Why do you want to force African authors to be African? I think

essayé de dégager. Je crois que le théâtre africain est capable d'apporter ici quelque chose d'extraordinaire qui serait un renouveau de la tragédie... Je crois que la mission du théâtre africain est de découvrir et de totémiser (je reprends à regret le mot, tout en ne l'aimant pas), les grandes valeurs de fond de la civilisation africaine. Tant que le théâtre africain n'aura pas fait cela à travers la tragédie, il aura un merveilleux et immense pouvoir, mais il sera encore dépendant de ces techniques que j'ai dites et qu'il lui faut dominer.

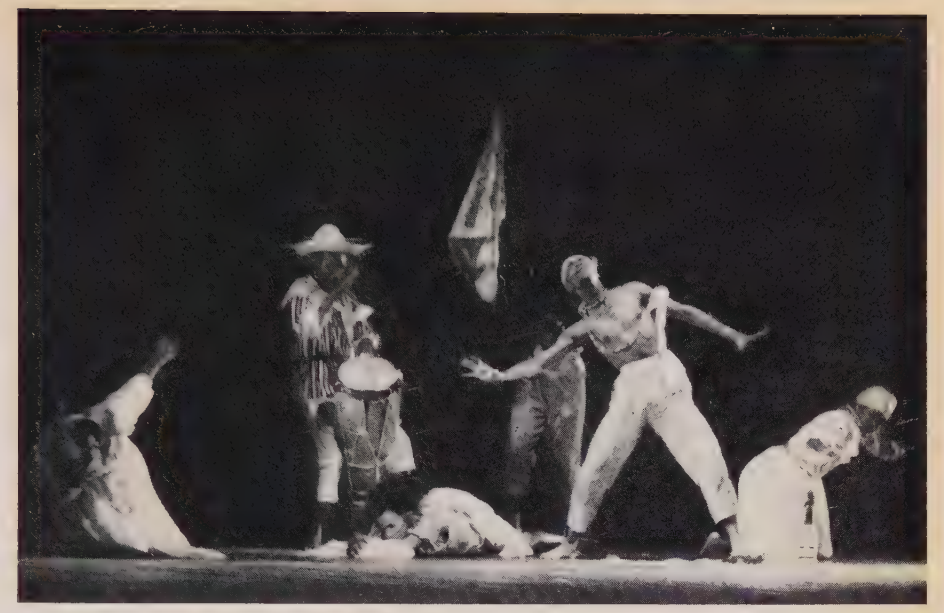
M. Botbol (metteur en scène du spectacle de la Côte d'Ivoire) – Deux problèmes se posent : le problème du répertoire et le problème de la technique, de la formation des gens. Le problème du répertoire est à son stade premier. Si Aimé Césaire a élevé le débat et a construit une tragédie universelle, les auteurs que j'ai rencontrés, Coffi-Gadeau, Amon d'Aby, Bernard Dadié, ont actuellement le souci de porter à la scène des drames de la vie quotidienne d'un réalisme pointilleux et jaloux, drames qui serviront pour l'éducation populaire. Alors que l'auteur dramatique européen fait maintenant du théâtre gratuit, cette prise de conscience est très importante.

Le théâtre a besoin de s'élever du réalisme quotidien à une transposition esthétique. Il a besoin de passer du régionalisme, parfois même du fétichisme, du particulier à l'universel. Voilà ce qu'il reste à faire pour que le théâtre puisse s'adresser à des publics inconnus, à des publics étrangers; ou alors ce théâtre n'a de valeur que dans son milieu, n'est compris que par des initiés...

Il faut introduire dans le théâtre africain les techniques, car il n'y a pas de théâtre sans forme scénique, sans aspect spectaculaire.

M. Glissant (écrivain de la Martinique) – Je crains que l'on tente d'imposer au théâtre africain des formes techniques occidentales par une sorte d'impérialisme culturel. Il faut laisser faire aux acteurs africains eux-mêmes les expériences de leur nouvelle technique, même si pendant cinq ans, dix ans, ils se trompent.

M. Botbol – Pourquoi voulez-vous obliger l'auteur africain à être africain? Moi,



Invocation of the Gods in the Haitian Voodoo cult.
Une scène d'invocation des dieux Petro dans le Vaudou Haïtien. P : Pic.

they should be universal. I have in mind *Et les Chiens se taisaient* d'Aimé Césaire.

M. Rabemananjara (playwright from Madagascar)—In so far as the African is authentically African, he automatically attains the universal. When you speak of universal one gets the impression of opposition between universal and African because for centuries the notion of " universal " was monopolized by the West. But we say to you, a universal form from which we were absent was truncated and we do not accept it.

M. Glissant—In trying to follow the path of Western drama towards the universal you are heading for assimilation. To save time we can of course borrow a certain number of Western techniques but, once again, on condition we never forget that the real techniques are those which emerge from popular culture...

M. Rabemananjara—We intend proudly to proclaim our difference. Difference is not in the least opposition. It is starting from our differences that we must try to find what we have in common. But the West will have to accommodate itself to these differences.

j'estime qu'il doit être universel. Je citerai *Et les Chiens se taisaient* d'Aimé Césaire.

M. Rabemananjara (auteur dramatique de Madagascar) – Dans la mesure où l'Africain est authentiquement africain, il rejoint automatiquement l'universel. Quand vous parlez d'universel, nous avons l'impression qu'il y a une sorte d'opposition entre l'universel et l'Africain, parce que pendant des siècles, la notion d'« universel » a été monopolisée par l'Occident. Or nous, nous vous disons : un universel d'où nous étions absents était un universel tronqué; nous ne l'acceptons pas.

M. Glissant – En voulant nous engager dans la voie suivie par le théâtre occidental vers l'universel, vous faites de l'assimilationnisme. Nous pouvons, certes, par économie de temps, emprunter un certain nombre de techniques occidentales, mais à condition de ne jamais oublier, encore une fois, que les vraies techniques sont celles qui sortent de la culture populaire.

M. Rabemananjara – Nous entendons affirmer hautement notre différence. Différence n'est pas du tout opposition. C'est à partir de nos différences que nous devons essayer de retrouver ce qui nous est commun. Mais il faut que l'Occident s'accommode de ces différences.

WORLD REVIEWS

BRAZIL

AN outstanding event in the history of the Brazilian theatre was its participation, for the first time, in the season of the *Theatre des Nations* in Paris. Two companies presented two completely different programmes : Cacilda Becker's company took part in the commemoration of the fiftieth anniversary of the death of Jules Renard by rendering *Pega-Fogo* (Catching Fire), an adaptation of *Poil de Carotte* (Ginger) by Gustavo Nonnenberg (the production, by Z. Ziembinski, dates back to 1950-1951); the Popular Art Theatre of Brazil showed *Gimba*, by the young Brazilian writer Gianfrancesco Guarnieri, whose first night created a sensation in Brazil a year previously.

Gimba appeared in last year's list of " Saci " Awards as the best play of the season. The " Saci " is a kind of " Oscar " awarded annually by the Association of Theatre Critics to the best actor, the best actress, the best producer, and the best play of the year. The beneficiaries of this symbolical trophy (representing a legendary figure, an attractive little one-legged sprite) in 1959 were : Cacilda Becker, for her interpretation of the leading female part in *Jornada de um longo Dia para dentro da Noite* (Long Day's Journey into Night), by Eugene O'Neill; Jardel Filho, as best male actor, and Antunes Filho, as producer of *Plantão 21*, translation of Sydney Kingsley's *Detective Story*. In addition, *Gimba*, and its producer Flavio Rangel, were awarded the trophy put up by the Governor of the State of São Paulo.

Gimba has been compared, not without reason, to *Porgy and Bess*, which does not make it any the less a typically Brazilian play and very representative of the Brazilian theatre of today; indeed, most recent plays have a social background and are concerned somewhat realistically with the hard life of the lower classes, the contrast between poverty and opulence, the conflict between the police and the underworld. *Gimba*, a big-hearted bandit, wants to settle down, to quit living on his wits on the fringe of a society that rejects him, to live quietly as an honest man, in the company of his pretty friend Guio (beautifully performed by Maria della Costa, who directs the company that was seen at the Théâtre des Nations), who is also tired of her adventurous life. But the past cannot be wiped out, the doors close on the future, and the over-nervy policeman who fires the fatal shot at the bandit Gimba is, after all, no more to blame than his victim.

This second work from an under-thirty year old—the first, *Fles nâo usam Black-tie* (They Don't Wear a Black Tie), had already drawn a great deal of attention in 1958 when its author was only 24—has a lively and sincere dialogue, well-balanced cadence, plain and real characters. Of the same style are

Gimba, Gianfrancesco Guarnieri. M Flavio Rangel. D : Tulio Costa Giovang Théâtre d'Art Populaire (Rio de Jane Théâtre des Nations, Paris. 1960. P :

CHRONIQUES DU MONDE

BRÉSIL

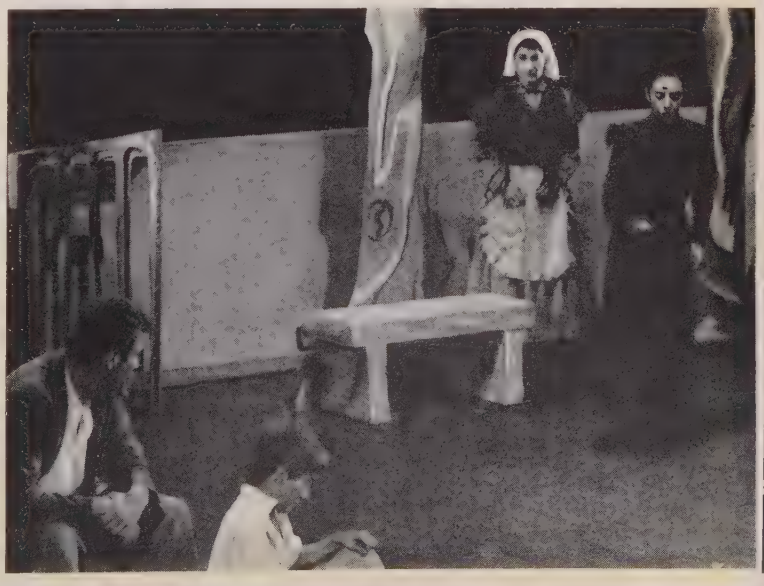
L'ÉVÉNEMENT qui marque une date dans les annales du théâtre brésilien aura été la participation du Brésil, pour la première fois, à la saison du Théâtre des Nations, à Paris. Deux compagnies ont présenté deux programmes totalement différents : la Compagnie de Cacilda Becker a prêté son concours à la commémoration du cinquantenaire de la mort de Jules Renard en interprétant *Pega-Fogo*, adaptation par Gustavo Nonnenberg de *Poil de Carotte* (la mise en scène, de Z. Ziembinski, date de 1950-1951); le Théâtre d'Art Populaire du Brésil a fait connaître *Gimba*, du jeune auteur brésilien Gianfrancesco Guarnieri, dont la première avait fait sensation au Brésil l'année précédente.

Au palmarès du prix « Saci » de l'année dernière, *Gimba* figure comme le meilleur spectacle de la saison. Le « Saci » est un genre d'« Oscar », attribué annuellement par l'Association des Critiques de Théâtre au meilleur acteur, à la meilleure actrice, au meilleur metteur en scène et au meilleur spectacle. Les artistes qui ont gagné pour 1959 cette statuette symbolique (représentant un personnage légendaire, esprit malin, sympathique et monopode) sont Mme Cacilda Becker pour son interprétation du principal personnage féminin dans *Jornada de um longa Dia para dentro da Noite* (Le Long Voyage vers la Nuit) d'Eugène O'Neill, M. Jardel Filho comme principal interprète masculin et M. Antunes Filho comme metteur en scène de *Plantão 21*, traduction de *Detective Story* de Sydney Kingsley. *Gimba* et son metteur en scène Flavio Rangel ont, en plus, remporté le prix du Gouverneur de l'État de São Paulo.

On a comparé *Gimba*, non sans raison, à *Porgy and Bess*, ce qui n'empêche pas que ce soit une pièce typiquement brésilienne et très représentative du théâtre brésilien à l'heure présente : en effet, la plupart des pièces récentes ont un « back ground » social et se préoccupent d'une façon assez réaliste de la vie difficile des petites gens, des contrastes entre misère et opulence, des chocs entre les forces de l'ordre et le monde des hors la loi. *Gimba*, brigand au grand cœur, voudrait se ranger, abandonner les expédients dont il a vécu jusqu'ici en marge d'une société qui le repousse, pour vivre tranquillement en honnête homme, en compagnie de sa belle amie Guio (admirablement jouée par Maria della Costa, directrice de la troupe qu'on a vue au Théâtre des Nations), elle aussi lasse de son existence aventureuse. Mais le passé ne pardonne pas, les portes de l'avenir sont closes, et le policier qui, par énervement, tire le coup de feu mortel contre le vagabond Gimba est, au fond, aussi peu coupable que celui-ci.

Cette seconde pièce d'un moins de trente ans – la première, *Eles não usam Black-tie* (Ils ne portent pas de Smoking) avait déjà été très remarquée en 1958, alors qu'il n'avait que 24 ans – a un dialogue vivant, sincère, un rythme bien équilibré, des personnages simples et vrais. Au même genre appartiennent *Pedro Mico* d'Antônio Callado, *O Pagador de Promessas* (Le Payeur de Promesses) de Dias Gomes, *Cristo proclamado* (Christ proclamé) de Francisco Pereira da Silva, *Quarto de Empregada* (Chambre de Bonne) et *Gente como a gente* (Des gens comme vous et moi) de Roberto Freire. Dans *Chapetuba F.C.* (Le Club Chapetuba), Oduvaldo Viana Filho met sur les planches un groupe de joueurs de football, sport extrêmement populaire au Brésil.

L'intérêt accru du grand public pour l'actualité politique a trouvé son expression dans plusieurs comédies satiriques, telles *Revolução na America do Sul* (Révolution en Amérique du Sud) d'Augusto Boal qui a connu un grand succès au Teatro de Arena (Théâtre en Rond) de São Paulo, ou encore *Um*



Poil de Carotte, Jules Renard. M : Z. Ziembinski. D-C : José Guerreiro. Compagnie Cacilda Becker (São Paulo) au Théâtre des Nations, Paris. 1960. P : Pic.

O Pagador de Promessas (The Promise-Monger – Le Payeur de Promesses), Dias Gomes. M : Flavio Rangel. D-C : Cyro del Nero. Teatro Brasileiro de Comédia, Sâo Paulo. 1960.

Pedro Mico, by Antonio Callado; *O Pagador de Promessas* (The Promise-Monger), by Dias Gomes; *Cristo proclamado* (Christ Proclaimed), by Francisco Pereira da Silva; *Quarto de Empregada* (The Maid's Room) and *Gente como a gente* (Folk like Us), by Roberto Freire. In *Chapetuba F.C.*, Oduvaldo Viana Filho brings a group of footballers on to the stage, football being an extremely popular sport in Brazil.

The general public's increased interest in current politics is to be seen in several satirical comedies, such as *Revolução na América do Sul* (Revolution in South America), by Augusto Boal, who scored a big success in the Teatro de Arena in Sâo Paulo, or again *Um Elefante no Caos* (An Elephant in Chaos), by Millôr Fernandes (nom de plume of the journalist and writer Vâo Gôgo), whose new play *Porque me ufano de meu Pais* (Why I am Proud of my Country) is about to be produced and has already given rise to fierce controversy.

Henrique Pongetti makes fun, in a nice way, of high society morals in his light comedies *Conheça seu Homen* (Know your Man) and *Society em Baby Doll* (Society in a Baby Doll). Several of the plays mentioned, serious and less serious, have seen 500 and even 600 performances, which is something new and significant : the theatre is no longer just for an " *élite* ", it now reaches the great mass of spectators to be found from among all classes of society. Young companies are springing up here and there and go on tour round the country, sometimes even across the borders: thus, the Tonia-Celi-Autran company is at present performing successfully in Buenos Aires. We would also mention a children's play by Maria Clara Machado, *O Fantasminha Plufft* (Plufft, the Little Phantom) which has just been presented (in a French translation by M. Simon) by a group of Brazilian students, in an excellent setting by Eduardo Coutinho, in Brazilian House in Paris University City.

In order to encourage and guide young play-writers, the Teatro de Arena in Sâo Paulo, which comprises thirteen actors and two producers, with an average age of 25, has set up a Training Centre for Dramatic Art where manuscripts are read, commented, criticized, and publicly discussed. The Bahia University Theatrical School, headed by Martin Gonçalves, had been very active during the past two years : its company " A Barca " (The Boat), composed of students and teachers, has performed foreign and Brazilian classics as well as the works of young national writers, and is attracting increasingly greater audiences. In October, its latest creation, *The Threepenny Opera*, is to be presented at the new " France House " theatre in Rio, where youthful troupes are periodica welcomed.

There has been a lot of ta about the " Teatro dos 7 " (Theat of the Seven) in Rio, founded 1959 and directed by the Italia producer and stage-designer, Gian Ratto. Comedies by Artur Azeved (a Brazilian nineteenth centu dramatist) and Bernard Shaw ha been performed there; and a ne play by the modern Brazilian writ Nelson Rodrigues, entitled *Boca Ouro* (Golden Mouth) is at preser in rehearsal. Another youn company in Sâo Paulo, th " Oficina " directed by August Boal, is producing *L'Engrenage* (TH Cog-wheels) by Jean-Paul Sartr whose open discussions on th modern theatre have been followe with great interest. Ionesco is als going to Brazil, at the invitation o the Government: his *Cantatric Chauve* (The Bald Prima Donna and his *Les Chaises* (The Chairs were staged in Rio by a youn producer, Luiz de Lima, pupil o Marcel Marceau, and Cacild Becker, who now has her ow theatre in Sâo Paulo, is preparin *Rhinoceros* for the coming season Among the most prominent foreig playwrights were Tennesse Williams, with his *De Repente n verâo passado* (Suddenly Las Summer), translated by Brutu Pedreira and staged at Franc House by the *Artistas Associado* (Associated Artists), and with *Do Passaro da Juventude* (Sweet Bird o Youth), staged by Ademar Guerr at the Teatro Maria della Cost in Sâo Paulo. The English " ne wave " John Osborne's play *Loo Back in Anger* was staged in Ri under the title *Geraçâo em Revol* (A Generation in Revolt), b Adolfo Celi, who was also responsib for a first-rate production of Beckett *Endgame*.

For the coming season, Flav Rangel, the producer of *Gimba*, rehearsing Shelagh Delaney's *U Gôsto de Mel* (A Taste of Honey) the TBC (Brazilian Comed Theatre) in Sâo Paulo. It ma therefore be said that the Brazilia public is kept well informed of ne trends in the field of drama.

OLGA OBR

Elefante no Caos (Un Éléphant dans le Chaos) de Millôr Fernandes (pseudonyme de l'homme de lettres et journaliste Vâo Gôgo) dont une nouvelle pièce *Porque me ufano de meu Pais* (Pourquoi je suis fier de mon Pays) est en préparation et suscite d'ores et déjà des polémiques acharnées.

Dans ses comédies légères, *Conheça seu Homen* (Connais ton Homme) et *Society em Baby doll*, Henrique Pongetti se moque gentiment des mœurs de la haute société. Plusieurs des pièces citées, sérieuses et moins sérieuses, ont été jouées plus de 500 et même 600 fois, ce qui est un phénomène nouveau et significatif : le théâtre n'est plus affaire d'élite, il atteint la grande masse des spectateurs qui se recrutent dans toutes les classes sociales. De jeunes compagnies surgissent un peu partout et partent en tournée à travers le pays, parfois même au delà de ses frontières; ainsi, la compagnie Tonia-Celi-Autran joue actuellement avec succès à Buenos Aires. Notons aussi qu'une pièce pour enfants de Maria Clara Machado. *O Fantasminha Plufft* (Le petit Fantôme Plufft) vient d'être présentée en traduction française (de M. Simon) par un groupe d'étudiants brésiliens, dans une excellente mise en scène d'Eduardo Coutinho, à la Maison du Brésil de la Cité Universitaire de Paris.

Pour encourager et orienter les jeunes auteurs, le Teatro de Arena de São Paulo, qui comprend 13 acteurs et 2 metteurs en scène dont la moyenne d'âge est de 25 ans, a organisé un « Séminaire de Dramaturgie » où les manuscrits sont lus, commentés, critiqués, discutés en public. L'École de Théâtre de l'Université de Bahia, dirigée par Martin Gonçalves, a été très active au cours de ces deux dernières années : sa troupe « A Barca » (La Barque), composée d'élèves et de professeurs, a joué des classiques étrangers et brésiliens ainsi que des œuvres de jeunes auteurs nationaux, et son public n'a cessé de s'accroître. Sa dernière création, *L'Opéra de Quat'Sous*, sera présentée en octobre au nouveau théâtre de la Maison de France à Rio où les jeunes compagnies sont accueillies périodiquement.

Le « Teatro dos 7 » (Théâtre des 7), fondé en 1959 à Rio et dirigé par l'homme de théâtre italien Gianni Ratto (metteur en scène et décorateur), a beaucoup fait parler de lui. On y a vu des comédies d'Artur Azevedo (dramaturge brésilien du XIXe siècle) et de Bernard Shaw: une nouvelle pièce de l'auteur moderne brésilien Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro* (Bouche d'Or) y est actuellement en répétition. Une autre jeune compagnie, « Oficina » de São Paulo, dirigée par Augusto Boal, prépare *L'Engrenage* de Jean-Paul Sartre, dont les conférences-débats sur le théâtre moderne ont été suivies avec un très vif intérêt. Ionesco également se rend au Brésil, comme invité du Gouvernement brésilien; sa *Cantatrice Chauve* et *Les Chaises* ont été montées à Rio par un jeune metteur en scène, Luiz de Lima, élève de Marcel Marceau, et Mme Cacilda Becker – qui a maintenant son propre théâtre à São Paulo – prépare pour la saison prochaine *Rhinocéros*. Tennessee Williams a compté parmi les auteurs étrangers les plus en vue, avec *De repente no verâo passado* (Soudain, l'été dernier), traduit par Brutus Pedreira et monté à la Maison de France par les Artistas Associados ainsi qu'avec *Doce Passaro da Juventude* (Sweet Bird of Youth) monté par Ademar Guerra au Théâtre Maria della Costa à São Paulo. Sous le titre *Geraçâo em Revolta* (Génération en révolte), la pièce de l'Anglais « nouvelle vague » John Osborne, *Look Back in Anger* (La Paix du Dimanche) a été montée à Rio par Adolfo Celi à qui l'on doit aussi une mise en scène soignée de *Fin de Partie* de Beckett. Pour la saison à venir, le metteur en scène de *Gimba*, Flavio Rangel, prépare au Théâtre Brésilien de Comédie (TBC) de São Paulo *Um Gôsto de Mel* (Un Goût de Miel) de Shelagh Delaney. On peut donc dire que le public brésilien est amplement tenu au courant de l'actualité dramatique internationale.

OLGA OBRY

Revoluçâo na América do Sul (Revolution in South America – Révolution en Amérique du Sud), Augusto Boal. Mu : Geni Marcondes. M : José Renato. Teatro de Arena, São Paulo. 1960.

FRANCE

RIGHT at the beginning of the 1960-1961 season, four new plays, quite different in character, have already made their mark.

André Roussin has combined two comedies in the same programme at the Théâtre de la Madeleine, *Une Femme qui dit la Vérité* (A Woman Who Tells the Truth) and *Les Glorieuses* (The Vainglorious Ones) a particularly interesting conjunction in that between them they summarize Roussin's theatre.

Une Femme qui dit la Vérité renews with extraordinary dramatic economy, variations upon the married couple and the lover, which we had in *La Petite Hutte* and later in *Nina*. But this time if the farcical element in the situation provokes laughter the deception practised by the wife both on her husband and her lover (she is mysterious in a different way to each of them) is disturbing. When each man thinks himself abandoned their mutual confidences makes of the loved one an enigma by which they are painfully affected.

If there is a lover in *Les Glorieuses* he remains in the wings; the conflict—high comedy—oppose sonly the Husband and Wife... pending the arrival of Death (1). The playwright Carruche determines to separate from an insufferable wife, who does not love him and is unfaithful : he thinks to have succeeded by ridiculing her in one of his characters, but the sudden success of his play, that is to say the advantages of being a great man's wife, bring her back to him and he can but submit.

It must not be imagined that the comedy is dramatic for the author of *Les Œufs de l'Autruche* has amused himself enormously satirizing these vainglorious wives or widows of famous men. He has enjoyed himself drawing sprightly silhouettes in sketch-like scenes and particularly in playing with classical verse to treat his subject–the hexameters, the rhymes, the enjambments yield a range of comic effects. Roussin has used these with great verve to the extent that the form tends to overshadow the content. But *Les Glorieuses* is on the model of *Une Grande Fille toute simple* and *Bobosse*. If here and there they show some bitterness, the spectator is above all invited to enjoy the virtuosity with which the author uses theatrical conventions : it is theatre at one remove!

Impasse de la Fidélité, a new musical comedy by André Breffort, with music by Jean-Pierre Mottier at the " Théâtre des Ambassadeurs " also takes the audience's complicity for granted. The sentimental romantic intrigue is a pretext for witticisms, droll ideas, songs and lively stage business which are pure diversion. Our entertainment consists in following the author through a game of which he invents the rules as he goes along. For this reason when a new hit is too long in appearing the comedy languishes.

It may seem strange to compare it with *Genousie*, René de Obaldia" play which the " Théâtre National Populaire " has produced at the " Théâtre Récamier ". Yet here again we are concerned with a game (I repeat the word deliberately)—a game of references.

Genousie is an imaginary country, like the Genousian language spoken by the heroine, Irene. She also seems to be the symbol of a dream universe in which the hero, Christian, is projected on seeing her for the first time : when he is smitten with love at first sight.

René de Obaldia has embodied the thoughts and feelings which secretly assail him at such a moment. This is the point of departure for a succession of preposterous scenes in which reality is deformed, transformed. But it is precisely into the comparison which the spectator is invited to make between reality and its transposition that the author slips his humour. His invention is boundless and never allows our interest or pleasure to flag.

Marcel Achard's new play *L'Idiote* (The Idiot) at the " Théâtre Antoine " presents an original female character, who has been referred to as a " Jean(ne) de la Lune ". By her naive frankness she does indeed belong in the gallery of Achard's heroes. Josepha Lantenay is implicated in a sordid crime and the author's talent lies in making her innocence hinge on her ignorance of the most elementary

(1) as in *Husband, Wife and Death*, another of Roussin's plays.

Paul Cambo, Claude Gensac et Pierre Dux dans *Les Glorieuses*, André Roussin. M : André Roussin. D : Wakhévitch. Théâtre de la Madeleine, Paris. 1960. P : Bernand.

FRANCE

AU tout début de la saison 1960-1961, quatre créations, de genre, d'esprit certes bien différents, ont retenu l'attention.

André Roussin a réuni au même programme du Théâtre de la Madeleine, deux comédies : *Une Femme qui dit la Vérité* et *Les Glorieuses*. Rencontre particulièrement intéressante dans la mesure où elles résument, à elles deux, le théâtre d'André Roussin.

Une Femme qui dit la Vérité renouvelle, avec une économie dramatique remarquable, les variations sur le couple et l'amant, que *La Petite Hutte*, puis *Nina*, nous avaient proposées. Mais, cette fois, si ce que la situation peut avoir de vaudevillesque suscite le rire, la double tromperie dont l'amant et le mari sont ici victimes de la part de la femme, différemment mystérieuse pour l'un et pour l'autre, ne va pas sans être inquiétante. Au moment où les deux hommes se croient abandonnés l'un et l'autre, leurs confidences mutuelles font de la Femme aimée une énigme qui les touche par instants douloureusement.

Dans *Les Glorieuses*, s'il y a un amant, il demeure en coulisses : le conflit – comique – oppose seulement « le mari et la femme »... en attendant « la mort ». L'auteur dramatique Carruche s'efforce de se séparer d'une épouse insupportable, qui ne l'aime pas et qui le trompe ; il croit y avoir réussi en la ridiculisant dans un de ses personnages, mais le succès soudain de sa pièce, c'est-à-dire aussi l'intérêt d'être la compagne d'un grand homme, la ramènent à lui, et il ne peut que l'accepter.

Qu'on ne s'imagine pas que la comédie est dramatique, car l'auteur des *Œufs de l'Autruche* s'est pour beaucoup amusé à faire la satire de ces « glorieuses », femmes ou veuves abusives d'hommes célèbres. Il s'est plu à dessiner quelques silhouettes cocasses au cours de scènes qui sont comme des sketchs, et surtout à jouer du vers classique, pour traiter son sujet. L'alexandrin, les rimes, les enjambements, offrent une gamme d'effets comiques. André Roussin s'en est servi avec beaucoup de verve, au point d'ailleurs que la forme a tendance à éclipser le fond. Mais *Les Glorieuses* se rattachent aux jeux de théâtre d'*Une grande Fille toute simple* et de *Bobosse* ; si elles laissent percer, çà et là, quelque amertume, le spectateur est appelé avant tout à trouver son plaisir dans la virtuosité avec laquelle l'auteur use des conventions théâtrales : c'est du théâtre au deuxième degré !

Impasse de la Fidélité, la nouvelle comédie musicale d'Alexandre Breffort (avec une musique de Jean-Pierre Mottier), au Théâtre des Ambassadeurs, suppose aussi la complicité de son public. L'intrigue sentimentale romanesque est un prétexte à des mots d'esprit, à des idées drôlatiques, à des chansons et à une animation scénique, qui ne sont que divertissements. Notre amusement vient à suivre l'auteur dans ce jeu dont il définit les règles au fur et à mesure. C'est pourquoi, lorsqu'une nouvelle trouvaille se fait

Jules César, Shakespeare. M : Jean-Louis Barrault. D : Balthus. Odéon – Théâtre de France, Paris. 1960. P : Bernand.

Genousie, René de Obaldia. M : Roger Mollien. D : Raymond Guerrier. Théâtre National Populaire, Salle Récamier, Paris. 1960. P : Bernand.

processes of justice and on her co frontation with the lies and hyp crisies of the true culprits, who a well known members of hig society. The only pity is th Marcel Achard's too noticeab diligence in conducting and follow ing up the police enquiry tenc to weigh the comedy down.

Crime Parfait (Dial M for Murder by F. Knott has been revived at th Palais Royal, in a new productio by Jean Meyer. Parisians are als seeing for the first time Strindberg *Easter* and Sean O'Casey's *Bedtim Story* at the " Théâtre de Poche " thanks to André Cellier. Chkvarkine *La Petite Datcha* (The Child o Another) at the " Théâtre Daunou and *Un Raisin au Soleil* (A Raisi in the Sun) by Lorraine Hansberr at the Comédie Caumartin.

PAUL-LOUIS MIGNO

U. S. S. R.

MOSCOW theatres are not at all keen on billing their first nights towards the end of a season. If they have got a play to stage about this time, they usually take it on a tour of provincial towns to give it a " trial gallop ", just as if they were launching a new type of car on the market. Then, as soon as they get back in the Autumn, the theatres of the capital officially bill their " premières " already seen by thousands of spectators in the provinces.

However, a number of fortunate Muscovites are able to attend dress rehearsals organized by the theatres just before they go off on tour, and which are arranged especially for their friends.

But above all it should not be forgotten that Spring and Summer in Moscow are the seasons for visitors, when the capital is visited by numerous guests from abroad and from all parts of Russia.

FOREIGN VISITORS

Thus, at the end of the 1959-1960 season, the American show *My Fair Lady* scored an undeniable success with Russian audiences who appreciated the high-class culture of the producer, the taste of the stage-designer, and the acting of some of the cast.

Plays from the " Vieux Colombier " Theatre in Paris—Jean Anouilh's *The Lark* and Jean Giraudoux's *There will be no Trojan War*—greatly interested our public, among whom there are many admirers of French dramatic art.

Among the guests from abroad, the players from the young " Nazabradli " Theatre in Prague were also outstanding. We saw their shows during the Czecho-Slovak Exhibition in the Sokolniki Park. The performances were in two parts. In the first we saw the well-known mimic Ladislav Fialka. The second part, called " the black theatre " because of the black velvet background against which the action takes place, was an unusual piece of stage-craft in which puppets, inanimate objects, and also actors take part. After the enormous success scored by the Prague *Lanterna Magica* at the Brussels World Fair, these " Nazabradli " performances again demonstrated how the young Czecho-Slovak artistes are capable not only of producing pleasing and entertaining shows which are at the same time of present interest, bu also of finding new ways of presen ting them.

Numerous other foreign compa nies also visited Moscow during th summer. Great appreciation wa shown for Japanese virtuosos, jun glers, mimics, and singers, th spirited Brazilian group *Samba* Hungarian musicians, and the asto nishing Chinese acrobats who com bined a truly fantastic techniqu with a no less extraordinar ingenuity.

Turning from the variety theatr to the serious theatre, mentio must first be made of the entertainin production of Goldoni's *The Servar of Two Masters*, brilliantly playe by the Piccolo Teatro of Milan o the Maly stage. In Giorgio Strehler interesting production the real an the traditional are interdependen Facing us are the platform o which the travelling players wi presently be acting and the wing where they are resting. The Mosco and Leningrad public greatl enjoyed the producer's clever ren dering in which the actors not onl impersonated the characters of th play but also past actors in the respective parts. The same pro cedure had previously been adopte by the brilliant Soviet produce Evgheni Vakhtangov when presen ing Carlo Gozzi's *Princess Turando*

ttendre, la comédie semble traîner n longueur.

Il paraîtra peut-être curieux d'en approcher *Genousie*, la pièce de René de Obaldia, que le Théâtre National Populaire a créée au Théâtre Récamier. Pourtant, là encore, nous avons affaire à un jeu (je répète le mot exprès) de références.

La Genousie est un pays imaginaire, comme le genousien, langage que parle l'héroïne, Irène. Elle semble aussi le symbole de l'univers de rêveries où le héros, Christian, se trouve projeté lorsqu'il voit Irène pour la première fois; Christian éprouve le coup de foudre.

René de Obaldia a matérialisé les sentiments, les pensées, qui l'assaillent secrètement à cet instant. C'est le départ d'une suite de scènes saugrenues où la réalité est déformée, transformée. Mais c'est justement dans la comparaison que le spectateur est amené à faire entre le réel et sa transposition, que se glisse l'humour de l'auteur, qui a su multiplier les inventions et renouveler sans cesse notre intérêt et notre plaisir.

La nouvelle pièce de Marcel Achard au Théâtre Antoine, *L'Idiote* présente un personnage original de femme; on a dit volontiers qu'elle était une « Jean(ne) de la lune ». Par sa franchise naïve, elle est bien en effet dans la ligne des héros (ou héroïnes) achardiens. Josepha Lantenay est impliquée dans un crime sordide et le talent de l'auteur a été de faire en sorte que son innocence se dégage naturellement de son ignorance des us et coutumes les plus élémentaires de la justice et de sa confrontation avec les mensonges et hypocrisies des vrais coupables, personnalités en vue de la bonne société. On a pu regretter seulement que l'application avec laquelle Marcel Achard a conduit et fait rebondir l'enquête policière, soit trop sensible et alourdisse la comédie.

Crime parfait de F. Knott a été repris au Théâtre du Palais Royal dans une nouvelle mise en scène de Jean Meyer, cependant que les Parisiens voyaient pour la première fois, grâce à André Cellier, *Pâques* de Strindberg et *Histoire de Nuit* de Sean O'Casey (Théâtre de Poche), *La Petite Datcha* (L'Enfant d'un Autre) de Chkvarkine (Théâtre Daunou) et *Un Raisin au Soleil* de L. Hansberry (Comédie-Caumartin).

PAUL-LOUIS MIGNON

U. R. S. S.

LES théâtres de Moscou n'aiment guère afficher leurs premières en fin de saison. S'ils ont un spectacle à présenter vers cette époque, ils l'emportent d'ordinaire avec eux en tournée dans les villes de province et lui font faire un « galop d'essai », exactement comme s'il s'agissait de lancer un nouveau type de voiture.

Puis, dès leur retour en automne, les théâtres annoncent officiellement dans la capitale ces premières déjà vues en province par des milliers de spectateurs. Un certain nombre d'heureux Moscovites d'ailleurs ont la possibilité d'assister préalablement à des générales, que les théâtres organisent à la veille même de leur départ en tournée et à l'intention de leurs amis.

Mais avant tout n'oublions pas que le printemps et l'été sont à Moscou la saison des visiteurs et le moment où la capitale reçoit de nombreux hôtes venus de l'étranger et des quatre coins de l'URSS.

VISITEURS ÉTRANGERS

C'est ainsi qu'à la fin de la saison 1959-1960, le spectacle américain *My Fair Lady* remporta un succès incontestable auprès des spectateurs soviétiques qui y apprécièrent la haute culture du metteur en scène, le goût du décorateur ainsi que le jeu de certains interprètes.

Les spectateurs du théâtre du « Vieux Colombier » de Paris – *L'Alouette* de Jean Anouilh et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux – furent suivis avec grand intérêt par notre public qui compte de nombreux admirateurs de l'art théâtral français.

Parmi les hôtes étrangers, les artistes du jeune théâtre de Prague « Nazabradli » se sont également fait remarquer. Nous vîmes leurs spectacles lors de l'Exposition tchécoslovaque dans le parc de Sokolniki. Ces représentations comportaient deux parties. La première nous révéla le célèbre mime Ladislav Fialka. La seconde, appelée « théâtre noir » en raison du fond de velours noir sur lequel l'action se passe, fut un spectacle peu ordinaire auquel participèrent des marionnettes, des objets inanimés et aussi des comédiens. Après le succès retentissant remporté lors de l'Exposition internationale de Bruxelles par le théâtre de variétés de Prague « Lanterna magica », ces spectacles du « Nazabradli » prouvèrent une fois de plus combien la jeunesse artistique tchécoslovaque est capable non seulement de créer des spectacles gracieux et amusants en même temps qu'actuels, mais encore de trouver pour ce gerne de représentations des formes nouvelles.

Pendant l'été, Moscou reçut encore une multitude d'autres compagnies étrangères. On y applaudit les artistes-virtuoses japonais, jongleurs, mimes et chanteurs, le fougueux ensemble brésilien « Sambo », les musiciens hongrois et les étonnants acrobates chinois qui unirent à une technique littéralement fantastique une ingénuité non moins extraordinaire.

En passant du théâtre de variétés au théâtre sérieux, nous devons citer en premier lieu l'amusante représentation du *Serviteur de deux Maîtres* de Goldoni, donné avec virtuosité par le Piccolo Teatro de Milan sur la scène du Maly. Dans l'intéressante mise en scène de Giorgio Strehler, le réel et le conventionnel s'interpénètrent. Devant nous, l'estrade sur laquelle joueront tout à l'heure les comédiens ambulants, et les coulisses où ils se reposent. Le public de Moscou et de Léningrad a beaucoup apprécié cette spirituelle interprétation du metteur en scène selon laquelle les comédiens incarnent non seulement leurs personnages du moment, mais aussi les acteurs d'autrefois dans leurs rôles respectifs. Ce même

Oedipe-Roi, Sop
Mu : O. Taktaki
M : D. Alexidzé.
D. Matchavariani
L. Lapiachvili. T
géorgien Rous
(Tbilissi), à Mo
1958.

We also enjoyed, from the Italians, what one might call the philosophy of their performances, their sense of reality, the good-will, the thirst for human relationships, and the indulgency towards other people's little weaknesses with which their performances are pervaded.

The plays produced by the Polish "Slovatzki" Theatre of Cracow interested us all the more in that this time they portrayed a typically traditional art that went back to the 19th Century.

VISITORS FROM THE PROVINCES

Despite our great interest in and the importance we attach to the tours of foreign companies and players, we must stress the fact that Russian theatre life is not limited to such visits during the summer months. Foreigners on tour in the capital and in other large Soviet cities meet with serious competition from players hailing from other Soviet Republics and from so-called Provincial companies which, in accordance with a custom that has become a tradition, periodically present their best shows on the stages of the capital and of other large cultural centres.

GEORGIA

A tremendous success was scored recently with the Moscow public by the performances of one of its favourite theatres : the Rustaveli Theatre of Tbilissi. This theatre, founded by Mardjanov, one of Stanislavski's youngest disciples, has always been looked upon as a "fortress of Romanticism" within the Soviet theatre world. It is generally considered that its touching performances full of temperament, in which one finds high-soaring passions and sculptural production, are a perfect expression of the national Georgian character. On this occasion they played *Oedipus*, produced by Dmitri Alexidzé. This monumental show, overflowing with feeling, has been performed for a number of years and is still very popular. But this same theatre has also shown us something quite new. In his contemporary Georgian plays, the young and talented producer of the Rustaveli Theatre—Tumanichvili—completely demolishes the tradition to which we have just referred. He indulges in very thorough psychological analysis and resorts to more natural stage situations; and this, in the general opinion, is in no way, today, inconsistent with the national Georgian character. There are therefore fundamental differences between the methods of these two producers. The controversy started off between them in this respect by their productions is carried on by the critics.

NORTH OSSETIA

The ten days theatrical season
the autonomous Republic of Nort
Ossetia was held in Moscow at th
end of August. This small Republi
situated to the North of the Cau
casus, put on several plays an
operas in Moscow, including work
of contemporary Ossetian write
and also Russian and foreig
classics. A number of origina
symphonies by national compose
were also heard. Amongst th
plays, special mention should b
made of *King Lear*, played by th
very well-known Ossetian acto
Vladimir Tkhapsaev. It was th
outstanding actor who played th
part of Othello a few years ag
at the Mossoviet Theatre, in
Yuri Zavadski production. O
that occasion, Tkhapsaev absolute
captivated his audience, not b
reason of his great temperamen
nor by the force of his emotions-
vital qualities often found
Caucasian actors—but especially b
his ingenious rendering, his warm
of style, his self-restraint. On th
eve of his trip to Moscow
Tkhapsaev, who is a very demand
ing actor, went over his part
King Lear a third or a fourth tim
improving upon it so as to mak
the pathos of the Shakespeari
tragedy as natural as possibl
Thus the quest of the Osseti
Tkhapsaev is along the same lin

King Lear, Shakespeare. M : E. Markova. D : A. Polianitchenko. Théâtre Musical-Dramatique de l'Ossétie du Nord, à Moscou. 1960.

procédé avait été adopté jadis par le génial metteur en scène soviétique Evgheni Vakhtangov dans sa réalisation de *La Princesse Turandot* de Carlo Gozzi. Nous avons également apprécié chez les Italiens ce qu'on pourrait appeler la philosophie de leur spectacle, leur sens de l'actualité, cette bienveillance, cette soif de commerce humain et cette indulgence pour les petites faiblesses d'autrui dont sont imprégnées leurs représentations.

Les spectacles du théâtre polonais « Slovatzki » de Cracovie furent pour nous d'autant plus intéressants qu'ils démontrèrent cette fois un art essentiellement traditionnel et dont les sources remontent au XIXe siècle.

VISITEURS DE PROVINCE

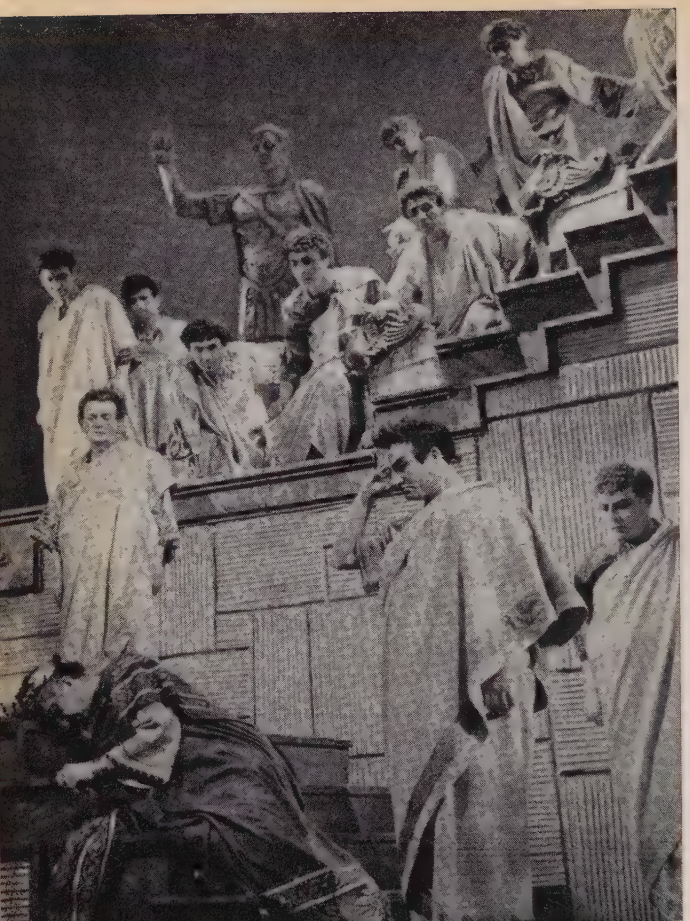
En dépit du grand intérêt et de l'importance que nous attachons aux tournées en URSS des troupes et des artistes étrangers, nous devons néanmoins souligner que la vie théâtrale de l'URSS au cours de l'été ne se borne point à ces visites. Les étrangers en tournée dans la capitale et les autres grandes villes soviétiques y rencontrent de sérieux concurrents en la personne des artistes venus des autres Républiques soviétiques et des troupes dites de Province qui, selon un usage devenu traditionnel, présentent périodiquement leurs meilleurs spectacles sur les scènes de la capitale et sur celles des autres centres culturels importants.

GÉORGIE

Un très grand succès a été remporté récemment auprès du public moscovite par les spectacles d'un de ses théâtres favoris : le Théâtre Roustaveli de Tbilissi. Ce théâtre, fondé par Madjanov, un des plus jeunes disciples de Stanislavski, a toujours été considéré comme une « forteresse du romantisme » au sein de l'art théâtral soviétique. On juge généralement que ses spectacles pathétiques et pleins de tempérament, où l'on retrouve des passions de haute envolée, des mises en scènes sculpturales et des situations extraordinaires, expriment parfaitement le caractère national géorgien. Cette fois, ce fut l'*Œdipe* réalisé par Dmitri Alexidzé. Ce spectacle, à la fois monumental et débordant de tempérament, est joué depuis plusieurs années et continue d'être fort populaire. Mais ce même théâtre nous a montré aussi quelque chose de tout nouveau. Le jeune et talentueux metteur en scène du Théâtre Roustaveli – M. Toumanichvili –, dans ses réalisations de pièces géorgiennes contemporaines, démolit littéralement la tradition dont nous venons de parler. Toumanichvili se livre à une analyse psychologique minutieuse et recourt à des situations scéniques plus naturelles; ce qui, de notre avis commun, ne contredit nullement de nos jours le caractère national géorgien. Il existe donc dans la manière de ces deux metteurs en scène des différences essentielles. La discussion amorcée entre eux à ce sujet par leurs réalisations se poursuit chez les critiques.

OSSÉTIE

La décade théâtrale de la République autonome de l'Ossétie du Nord a eu lieu à Moscou à la fin du mois d'août. Cette petite république située dans les avant-monts du Caucase septentrional a présenté à Moscou plusieurs spectacles dramatiques et lyriques parmi lesquels des œuvres d'auteurs contemporains ossètes ainsi que des classiques russes et étrangers. Elle fit entendre également plusieurs symphonies originales dues à ses compositeurs nationaux. Parmi les spectacles dramatiques, il faut citer *Le Roi Lear* interprété par le fameux comédien ossète Vladimir Tkhapsaév. C'est cet artiste remarquable qui incarna voici quelques années au Théâtre Mossoviet le personnage d'Othello dans une mise en scène de Youri Zavadski. A cette occasion, Tkhapsaév avait littéralement séduit la salle, non pas par son grand tempérament ni par la force de sa passion – qualités organiques et fréquentes chez les artistes caucasiens –, mais surtout par la subtilité de son interprétation, par son lyrisme et par sa réserve. A la veille de son voyage à Moscou, Tkhapsaév, en artiste exigeant, a pour la troisième ou quatrième fois revu et perfectionné encore son interprétation du roi Lear afin de rendre aussi naturel que possible



Julius Caesar, Shakespeare. Usbeks Teatr Dram, Tachkent.

as that of the Georgian Tumanichvili.

The same trend can be seen in the work of the Armenian producers of the Sundukian Theatre in Erevan, which was also on tour in Moscow latterly. So it may be said that all the national theatres that performed in Moscow recently show tendencies that are in common with those of the Russian contemporary theatre in general.

SIBERIA

During August again, Moscow audiences were enthralled by the opera and ballet performances of the Novosibirsk Theatre. This big lyrical theatre was built during the nevertheless difficult period of the last war. And so, in the course of the next fifteen years and in the very heart of that Siberia which so many foreigners wrongly think to be an under-developed region, a cultural centre of the first importance sprang up. One soon realizes this when it is recalled that in the past fifteen years the Novosibirsk Theatre has produced seventy-five performances before seven million spectators. Unsatiated, however, with the fine results obtained, this Theatre—in recent years in particular—has been seeking and finding new means of expression. Several operas and ballets by Soviet artists have been produced on the stage of this Theatre, and even some musical works of foreign composers have had their world première here. Among these we would mention : *Bank-Ban*, an opera by the Hungarian composer F. Erkeli; *His Daughter-in-Law*, a musical drama by the Czech composer L. Janacek; the first Chinese ballet, *Lotu's Precious Lantern*. During its last tour in Moscow, the Novosibirsk Theatre presented Verdi's *Don Carlos* and Puccini's *Daughter of t West*, a little-known opera in ou country. The repertory of th Theatre also includes two work by Soviet playwrights : *Iermak*, b Cassianov, relating to the legendar conqueror of Siberia; and *The Gad fly*, derived from Ethel Lilia Voynich's novel. Still on the sam stage we saw two more ballets Adam's *Gisèle*, and Prokofiev's *T Stone Flower*, both of which call fo exceptional mastery on the part o their interpreters.

*

And whilst all these companie from the four corners of Russia wer performing in Moscow, others fro the capital went on tour in th various regions and cities of th country. Thus the Maly Theatr played in Byelorussia, and th Puchkine Theatre in the Balt Republics, whilst the Satire Theatr toured the Donbass mining area an the Soviet Army Theatre wende its way to far-away Siberia.

And so most of the 500 Sovi theatres depart in the summer other regions and towns, nearby distant. Some companies split u into special groups or special parti and travel to the remotest of villag in an endeavour to make their a known to an ever increasing numb of spectators.

But already at the time of writin theatre managers are giving the first press conferences in which th disclose their coming programm and unfold their future plans, alwa daring and promising. We sha talk about this another time, greater length.

BORIS SINGERMAN

Alger, ma Patrie (d'après Mohammed Dibbou). Usbekski Teatr Dram, Tachkent.

le pathétique de la tragédie shakespearienne. Ainsi les recherches de l'ossète Tkhapsaév se poursuivent dans le même sens que celles du géorgien Toumanichvili. Cette même recherche transparaît dans l'activité des metteurs en scène arméniens du Théâtre Soundoukian d'Erévan qui dernièrement vint également à Moscou en tournée. De sorte que l'on peut dire que tous les théâtres nationaux venus récemment à Moscou présentent certaines tendances communes au théâtre soviétique contemporain en général.

SIBÉRIE

Pendant ce même mois d'août, l'attention du public moscovite fut captivée par les spectacles d'opéra et de ballet du Théâtre de Novosibirsk. Les bâtiments de ce grand théâtre lyrique furent érigés à l'époque pourtant si difficile de la dernière guerre. Et voilà qu'au cours des quinze années suivantes et au cœur même de cette Sibérie que tant d'étrangers considèrent encore à tort comme une région peu développée, naquit et grandit un centre culturel de première importance. Il suffit, pour s'en rendre compte, de rappeler que pendant ces quinze ans le Théâtre de Novosibirsk a monté 75 spectacles pour 7 millions de spectateurs. Non satisfait cependant des splendides résultats obtenus, ce théâtre – depuis ces dernières années surtout – recherche encore et trouve des formules nouvelles. Plusieurs opéras et ballets d'auteurs soviétiques ont été créés sur la scène de ce théâtre. Et même, certaines œuvres musicales d'auteurs étrangers y ont connu leur première. Parmi elles, citons : l'opéra *Bank-Ban* du compositeur hongrois F. Erkeli, le drame musical *Sa Belle-Fille* du tchèque L. Janacek, le premier ballet chinois *La précieuse Lanterne du Lotus*. Lors de sa dernière tournée à Moscou, le Théâtre de Novosibirsk présenta *Don Carlos* de Verdi et un opéra peu connu chez nous, *La Fille de l'Occident* de Puccini. Le répertoire de ce même théâtre comprend également deux œuvres d'auteurs soviétiques : *Iermak* de Cassianov, qui a trait au légendaire conquérant de la Sibérie, et *L'Oestre* tirée du roman *The Gallfly* d'Ethel Lilian Voynich. Toujours sur cette même scène nous vîmes encore deux ballets : *Gisèle* d'Adam et *La Fleur de Pierre* de Prokofiev qui exigent, tous deux, de la part de leurs interprètes, une exceptionnelle maîtrise.

*

Et, tandis que toutes ces compagnies venues des quatre coins de l'URSS jouaient à Moscou, les troupes moscovites partaient en tournée dans les différentes régions et villes du pays. Ainsi le Maly monta ses spectacles en Biélorussie et le théâtre Pouchkine dans les Républiques Baltes, tandis que le Théâtre de la Satire partait pour la région minière du Donbass alors que le Théâtre de l'Armée Soviétique s'en allait vers la lointaine Sibérie.

Ainsi, la plupart des 500 théâtres soviétiques partent en été vers d'autres régions et villes, proches ou lointaines. Certaines troupes se partagent en groupes ou brigades spéciales et s'en vont joindre les villages les plus reculés en s'efforçant de faire connaître leur art à un nombre toujours croissant de spectateurs.

Mais, déjà au moment où j'écris, les directeurs de théâtre donnent leurs premières conférences de presse où ils révèlent leurs prochains programmes et dévoilent leurs plans d'avenir, toujours audacieux et prometteurs. Nous en parlerons plus longuement la prochaine fois.

BORIS SINGERMANN

UNITED KINGDOM

THE most important play since my last article has been Robert Bolt's *The Tiger and the Horse*. Within a short time, barely three years, Mr Bolt has become the best of the younger dramatists. First, *Flowering Cherry* had its long run; then *A Man For All Seasons* (still in the West End, as I write) showed him to be a potential master of the chronicle-biography; and now there is the play at the Queen's Theatre that takes its title from a line by Blake, " The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction ". Moreover, Mr Bolt is not a product of London's striving " experimental" theatres. He has had his success on the so-called commercial stage in the heart of London's West End.

The Tiger and the Horse is an absorbing and urgent intellectual conflict. Its central character, the Master of a University college, has persuaded himself that, above all else, the personal freedom of the individual is what matters : resolutely he refuses–in the jargon of the day–to become " committed ", or involved in various pressing problems, private and public. The play shows, in three tautly-composed acts, how he is brought to change his mind. Mr Bolt writes with a steady theatrical force; he is capable of uncommon eloquence, and his work–acted as it deserves by Sir Michael Redgrave, Catherine Lacey, and Vanessa Redgrave–is quite without pretentious fussiness.

The last two words summarise the disaster of *The Happy Haven* at the Royal Court. Here, presumably, John Arden has sought to satirise the medical profession. The scene is a nursing home for the aged where a sleek and burlesqued doctor searches for the elixir of youth. He discovers it, whereupon his caricatured patients turn upon him, jab him with a syringe, and reduce him to a small boy clutching a teddy-bear. It is a tasteless business, and for some reason the characters are obliged to wear masks.

Compared with such a failure as that, Noël Coward's *Waiting in the Wings* (Duke of York's) appears to be a masterpiece. It is, of course, simply a good-tempered, well-managed comedy, written with sympathy and wit : Coward would not call it a major work, but it is, at a rough estimate, about twenty times better than the Court Theatre play. *Waiting in the Wings* is also set in a home for veterans–here they are retired actresses–and it is acted finely by a cast of long experience. Dame Sybil Thorndike's poise and pathos, Marie Lohr's dignity, a Nora Nicholson's beautifully delic study of a woman whose reason faded, will all remain in the app ciative memory.

Another West End play, *B Liar*, based on Keith Waterhous novel of that name by Mr Wat house himself and Willis H depends on the acting of Alb Finney. Mr Finney, who establish himself at Sir Barry Jackso Birmingham Repertory Theatre, here a young Yorkshireman in grip of an unruly imagination. cannot help lying, and the comedy a ramshackle business—presents complicated tangle of his domes life as invention follows inventi It is all rough and repetitive, Albert Finney is an actor of f vigour and resource, and his lo mimed interlude almost saves shaking third act.

Outside London, the Stratfo Festival has added its sixth a final play, *The Winter's Tale*. Than to the strong performance of E Porter and the forthright directi of Peter Wood, this comes throu as well as anything in the seas The Bohemian episodes are mu less happy than those in Sicilia, Mr Porter is able to carry the nig as Leontes : he establishes the ma jealousy within the first minut and no actor in our recollection not even Sir John Gielgud—h dealth more surely and fluently w the knotted, contorted verse.

Finally, the Edinburgh Festiv It is becoming a cliché now say that each Edinburgh season worse than the last, but this simply not true. It is alw possible to bring a lasting mem

Michael Redgrave, Catherine Lacey and Vane Redgrave in *The Tiger and the Horse*, Robert B M : Frith Banbury. D : Sam Lock. Quee Theatre, London. 1960. P : Angus McBe

ROYAUME-UNI

DEPUIS ma dernière chronique, *The Tiger and the Horse* a été événement le plus important. Son uteur, Robert Bolt, n'a pas mis rois ans à devenir le meilleur de nos eunes dramaturges. Dès sa première ièce, *Flowering Cherry* (Cerisier en leur), il connut le succès: *A Man or All Seasons* (Un Homme de tous es Temps) le désigne ensuite comme n maître, en puissance, dans le genre biographique. Ces deux œuvres firent carrière dans des théâtres commerciaux, en plein West End (où la seconde tient encore l'affiche au moment où j'écris). M. Bolt n'est donc pas un produit des scènes expérimentales.

The Tiger and the Horse (Queen's Theatre) tire son titre d'un vers de Blake : « The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction » (les tigres de la colère ont plus de sagesse que les chevaux de l'enseignement). Le héros de ce conflit intellectuel est un professeur d'université pour qui prime le droit de l'individu à rester disponible. Résolument, il refuse – pour employer le langage du jour – de se laisser « engager », de prendre position dans n'importe quel problème, aussi bien privé que public, et quelle qu'en soit l'urgence. Trois actes tendus montrent comment il est amené à changer d'avis. La force dramatique du style ne fléchit pas un instant, et son éloquence est exceptionnellement convaincante. L'œuvre – jouée comme elle le mérite par Sir Michael Redgrave, Catherine Lacey et Vanessa Redgrave – est en outre dénuée de toute prétention.

On ne peut en dire autant de cette laborieuse satire de la profession médicale qu'est *The Happy Haven* (Heureuse Retraite) de John Arden, au Royal Court. L'action se passe dans un hospice pour vieillards où un docteur reluisant de santé et parodié de façon burlesque est à la recherche de l'eau de Jouvence. Il la découvre. Là-dessus ses malades – de vraies caricatures – se jettent sur lui et le piquent avec une seringue. Et le voilà réduit à l'état de petit garçon étreignant un ours en peluche. Tout cela est du plus mauvais goût,

Troilus and Cressida, Shakespeare. M : Peter Hall-John Barton. D : Leslie Hurry. Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon. 1960. P : Roger Wood.

Above, Ulysses (Eric Porter) addresses the Greek leaders. Below, Pandarus (Max Adrian) amuses his guests. A large octogonal wooden frame, filled with sand, forms the permanent basis of the original stage setting.

En haut, Ulysse (Eric Porter) harangue les chefs grecs. En bas, Pandarus (Max Adrian) divertit ses hôtes. Un vaste octogone de bois, rempli de vrai sable, constitue la base permanente de cet original dispositif.

The Taming of the Shr
Shakespeare. M : Jo
Barton. D : Alix Sto
Shakespeare Memo
Theatre, Stratford-upo
Avon. 1960. P : Ang
McBean.

from the surge of plays, official and "fringe" productions, and this year, in spite of an Assembly Hall production (Sydney Goodsir Smith's *The Wallace*) that was merely laborious and well-intentioned, we had such notable things as *The Seagull* by the Old Vic company; a witty revue, *Beyond the Fringe* (which may reach London later in the year), and the Oxford and Cambridge Stage Company's brave thrust at a conflation of Schiller's *Wallenstein*. John Fernald's production of *The Seagull*, which has since opened the Old Vic season in Waterloo Road, was the best thi in the Festival : a very just a sensitive revival, with studies Konstantin and Nina by To Courtenay and Ann Bell th brought to the stage two you players of exciting promise.

J. C. TREWI

UNITED STATES

JOTTINGS ON LONG RUNS

ONE of the striking differences between the European and the American theatre is the lack of repertory companies in the United States in contrast to their presence as national and municipal theatres in Europe and Russia. The outstanding phenomenon in New York is the long run. Though it is true that the vast majority of plays do not hold the boards on Broadway for more than a few months, indeed occasionally not more then two days, those that survive the ordeal of the first week will sometimes continue for years at a time. Paris has recently shown a tendency to follow this pattern. The French version of *The Caine Mutiny Court Martial*, *Ouragan sur le Caine*, playing in arena style at the Theatre-en-Rond had chalked up 920 performances in July, and *Patate*, Marcel Achard's comedy at the Saint-Georges had reached 1,200 performances at the same period. The longest run in Paris was the double-bill of Ionesco plays at the little Huchette Theatre, 1,341 performances which might be compared with the off-Broadway *Threepenny Opera* which opened six years ago and seems to have become a permanent fixture.

Many erudite critics have attempted to analyse the reasons for the phenomenal long runs that dot our theatrical history, but there seems to be no common denominator between *Uncle Tom's Cabin* and *Abie's Irish Rose* except perhaps a reassuring statement about the human heart. Since its first appearance as a play in 1853 *Uncle Tom's Cabin* has been performed so oft and in such a variety of forms th no count could ever be made performances. Based on Harr Beecher Stowe's novel, it w essentially a tract against slavery play of immense "social sign cance", a preachment, a polem but it was not for that reason th it ran for years and years in theatr in tents, on fairgrounds, in ba and "opryhouses" throughout t length and breadth of the la It would be difficult to imagine work more remote from t Brechtian formula of the theatre instruction than this amorph and sentimental play, yet that w actually its purpose. Far fr keeping the audience's head a heart cool so that it could und stand the arguments presented, Brecht proposes, *Uncle Tom* re with emotion, pathos and passi The Negro today repudiates it, does the modern playwright, but

et l'on voit mal pourquoi les personnages sont obligés de porter un masque.

Comparée à cet échec, la pièce de Noël Coward *Waiting in the Wings* (En Coulisses) paraît être un chef-d'œuvre. Pourtant l'auteur lui-même ne se hasarderait pas à la surestimer : c'est simplement une comédie agréable et bien menée, écrite avec gentillesse et esprit. Elle se situe aussi dans une maison de retraite – pour actrices en l'occurrence. Une troupe expérimentée la joue on ne peut mieux. L'allure et les accents pathétiques de Dame Sybil Thorndike, la dignité de Marie Lohr, et la composition étonnamment subtile de Nora Nicholson dans le rôle d'une femme dont la raison faiblit, tout cela restera vivant dans notre mémoire.

Dans le West End également, *Billy Liar* (Billy le Menteur), tiré du roman de Keith Waterhouse par l'auteur lui-même et Willis Hall, repose entièrement sur l'interprétation d'Albert Finney. Celui-ci s'est déjà affirmé au « Repertory Theatre » de Sir Barry Jackson, à Birmingham. Il joue ici le rôle d'un jeune homme du Yorkshire en proie à une imagination débordante. Ce personnage ne peut s'empêcher de mentir, et la comédie – une aventure toujours en porte-à-faux – nous présente le perpétuel imbroglio provoqué par ses inventions dans sa vie de famille. Cela reste assez sommaire, avec des effets qui se répètent sans se renouveler. Albert Finney est heureusement un acteur plein de brio et de ressources, et son long intermède mimé arrive presque à sauver un troisième acte branlant.

*

Hors de Londres, le Festival de Stratford nous a offert sa sixième et dernière pièce, *Le Conte d'Hiver*. Grâce à l'interprétation puissante d'Eric Porter et à la mise en scène directe de Peter Wood, elle a autant de succès que les autres. Les épisodes situés en Bohême sont beaucoup moins heureux que ceux de Sicile, mais M. Porter impose le spectacle en *étant* Leontes : d'entrée de jeu, sa jalousie est manifeste. En outre, nous ne voyons pas d'autre acteur – même Sir John Gielgud – qui ait manié ces vers noueux et tordus avec plus de sûreté et d'aisance.

Le Festival d'Edimbourg, enfin. Dire que chaque saison d'Edimbourg est pire que la précédente serait reprendre un cliché aujourd'hui à la mode, et du reste parfaitement inexact. Il y a toujours moyen, parmi le flot des pièces – représentations officielles ou marginales –, de faire quelques prises intéressantes. Cette année, à côté d'une réalisation laborieuse malgré ses bonnes intentions (*The Wallace* de Sydney Goodsir Smith monté à l'Assembly Hall), nous avons vu des choses remarquables comme l'Old Vic dans *La Mouette*, comme une revue pétillante d'esprit, *Beyond the Fringe* (Sur la Frange), qui peut-être finira par gagner Londres; comme aussi le courageux effort de la Compagnie Théâtrale d'Oxford et de Cambridge en faveur du *Wallenstein* de Schiller. Pour en revenir à *La Mouette* (qui depuis a ouvert la saison de l'Old Vic à Waterloo Road), disons que John Fernald en a fait une mise en scène judicieuse et sensible, où se sont révélés, dans les rôles de Constantin et de Nina, deux jeunes éléments dont on peut attendre beaucoup : Tom Courtenay et Ann Bell.

J. C. TREWIN

ÉTATS-UNIS

SUR LES « PIÈCES À SUCCÈS »

L'UNE des différences marquantes entre les théâtres européen et américain est l'absence de compagnies fixes aux États-Unis, alors que les théâtres nationaux et municipaux sont nombreux en Europe et en Russie. Le phénomène le plus remarquable à New York est la pièce à succès. Bien que, à Broadway, la grande majorité des pièces ne tiennent pas l'affiche plus de quelques mois – et parfois même plus de deux jours –, celles qui survivent à l'épreuve de la première semaine continueront quelquefois à être jouées sans interruption pendant des années. Paris a montré récemment une tendance à suivre cet exemple. La version française de *The Caine Mutiny Court Martial* (Ouragan sur le Caine) avait atteint 920 représentations au Théâtre-en-Rond de Paris en juillet 1960 et, à la même époque, *Patate* de Marcel Achard avait été joué 1.200 fois au Saint-Georges. Le spectacle du Théâtre de la Huchette, composé de deux pièces d'Ionesco, est celui qui a tenu le plus longtemps l'affiche à Paris, avec 1.341 représentations, ce qui peut être comparé, hors Broadway, à *L'Opéra de Quat'Sous* qui débuta il y a six ans et ne s'est pas interrompu depuis lors.

Des critiques distingués ont tenté d'analyser les raisons des carrières extraordinairement longues de certaines pièces qui jalonnent notre histoire théâtrale, mais il semble n'y avoir aucun dénominateur commun entre *Uncle Tom's Cabin* et *Abie's Irish Rose*, si ce n'est une affirmation rassurante des qualités du cœur humain. Depuis son apparition, en 1853, *La Case de l'Oncle Tom* a été représentée si souvent, et sous des formes tellement diverses, qu'il est absolument impossible d'établir le total des représentations. Basée sur le roman d'Harriet Beecher Stowe, la pièce était essentiellement un pamphlet contre l'esclavage, un sermon et une polémique d'une immense « signification sociale »; mais ce n'est pas pour cette raison que la pièce tint l'affiche pendant des années et des années dans des théâtres, sous tentes, sur des champs de foire, dans des granges et des « opryhouses ». Il serait difficile d'imaginer une œuvre plus éloignée de la formule brechtienne de théâtre que cette pièce informe et sentimentale, et pourtant son but était effectivement d'enseigner. Loin de forcer le public à garder la tête et le cœur froids de façon à faire entendre les arguments présentés,

its day it moved uncounted thousands by pity and terror, and played its part in inciting its audiences to the terrible action of a fratricidal war.

It might be said that *Tobacco Road* was also a play of social significance. It pictured the frightful condition of the " poor whites " in the South; it was an object lesson pointing to a squalid backwater in a thriving society. But *Tobacco Road's* success had nothing to do with its message. Its box office appeal was on a very different level. It ran for seven years on the strength of its crude picture of sex, and its brutal humor. A spendid vehicle for actors, it survived a bad press on its opening night, and achieved the next to highest figure, 3,182 performances, on the totem pole of consecutive long runs.

The highest is still *Life With Father* by Howard Lindsay and Russel Crouse, based on Clarence Day's sketches of his family. Opening in 1939, it ran continuously winter and summer to a staggering total of 3,224 performances, The actors who started as children, grew up and went to the wars, touring companies multiplied; the play is still a favorite in community and college theatres. From the point of view of milieu, setting, type of humor, story line, and intention the two plays produced in the same decade and under similar theatrical conditions, could hardly be more different. Yet they both found an unfailing audience, as did *Abie's Irish Rose* and *Oklahoma*—both over the 2,000 mark, and 20 others with more than a thousand performances each to their credit. If any generalization is valid, the successful plays of the pre-World War I vintage were plays of reassurance—the simple, good, homespun, perhaps not very smart American winning his way through humor and kindliness in a sophisticated and predominately wicked world. The American public also loved a drunk and a dawdler who had a heart of gold and was pretty clever, too : *Rip van Winkle*, *Lightnin'*, *The Man from Home*, and a host of others like them. The long runs since two wars and other educational experiences have passed over the country have been more eclectic, predominantly humorous of course, but on the whole less sentimental, or is that only because each decade has its own form of sentimentality? Today on Broadway *My Fair Lady* holds the lead, with 1,873 continuous performances and *The Music Man* is runner-up with 1,137.

The 1960-1961 season begins with 14 shows, including musicals and straight plays, held over since last winter and, since only some 28 or 30 theatres are available, the new plays are pressing at the door.

The theatrical year began happily with three events outside the Broadway circuit : the Royal Ballet (Sadler's Wells) at the Metropolitan Opera House, Marcel Marceau at the City Center, and Tyrone Guthrie's production of *Pinafore* at the Phœnix. All three performances were received with glowing praise and total box-office success — a good omen for a season which is full of promise. On the international front New York looks forward to *The Hostage* and *A Taste of Honey* from London as well as *Irma la Douce* from Paris via London, and to a long list of plays from which it is to be hoped this decade's first long run hit will emerge.

ROSAMOND GILDER

Dran Seitz, Anthony Quinn and Sir Laurence Olivier in *Becket*, Jean Anouilh. M : Peter Glenville. D : Oliver Smith. C : Motley. St. James Theatre, New York. 1960. P : Friedman-Abeles.

Eileen Kennally, Aubrey Morris and Avis Bunnage in *The Hostage*, Brendan Behan. M : Joan Littlewood. D : Frederick Fox. C : Margaret Burry. Cort Theatre, New York. 1960.

ainsi que Brecht le désire, *La Case de l'Oncle Tom* respire l'émotion, le pathétique et la passion. Les Noirs la répudient aujourd'hui, ainsi que l'auteur dramatique moderne, mais, de son temps, elle émouvait les foules par la pitié et l'effroi, et incitait son public à l'action terrible d'une guerre fratricide. On pourrait dire que *Tobacco Road* (La Route au Tabac) était également une pièce à signification sociale. Elle peignait l'effroyable condition des « pauvres blancs » dans le Sud et devait attirer l'attention sur cette mare d'eau sale stagnant dans une société prospère. Mais le succès de *La Route au Tabac* n'avait rien à voir avec son message. Il se situait à un tout autre niveau. La pièce tint l'affiche pendant sept ans grâce à la crudité de la peinture sexuelle et à son humour brutal. Véhicule splendide pour les acteurs, elle survécut à une mauvaise presse, le soir de la première, et atteignit à peu de chose près le chiffre le plus fort des pièces à succès avec 3.182 représentations consécutives.

Le record appartient toujours à *Life with Father* (La Vie chez mon Père) de Howard Lindsay et Russel Crouse. Basée sur les saynètes de Clarence Day mettant en scène sa famille, cette pièce débuta en 1939, fut jouée sans arrêt, hiver comme été, et finit par atteindre le total extraordinaire de 3.224 représentations. Les acteurs, qui avaient débuté encore enfants, grandirent et partirent à la guerre; les tournées se multiplièrent; et la pièce est toujours en faveur dans les théâtres de province. Au point de vue du cadre, du milieu, du genre d'humour, du déroulement de l'intrigue et de l'intention, ces deux pièces créées au cours de la même décennie et dans les mêmes conditions théâtrales ne pourraient être plus différentes. Elles trouvèrent cependant l'une et l'autre un public fidèle, de même que *Abie's Irish Rose* et *Oklahoma*, qui, toutes deux, dépassèrent les 2.000 représentations; et 20 autres pièces ont chacune plus de mille représentations à leur crédit. Si l'on peut se permettre une généralisation, les pièces à succès des années précédant la première guerre mondiale étaient des pièces rassurantes, – l'Américain simple, bon, candide, pas très intelligent peut-être, mais parvenant à se frayer un chemin dans un monde corrompu et foncièrement mauvais. Le public américain aimait également l'ivrogne ou le vagabond au cœur d'or et à l'intelligence éveillée : *Rip van Winkle*, *Lightnin'*, *The Man from Home*, et une foule du même genre. Depuis que deux guerres et d'autres expériences éducatives ont marqué notre pays, les pièces à succès ont été plus éclectiques; les pièces drôles y prédominent évidemment, mais elles sont dans l'ensemble moins sentimentales; cela résulte peut-être du simple fait que chaque décennie a son propre genre de sentimentalité.

Aujourd'hui à Broadway, *My Fair Lady* vient en tête avec 1.873 représentations consécutives et *The Music Man* est bon second avec 1.137 représentations.

La saison 1960-1961 débute avec 14 spectacles (y compris les comédies musicales) à l'affiche depuis l'hiver dernier et, comme 28 ou 30 théâtres seulement sont disponibles, les nouvelles pièces se pressent à leurs portes. L'année théâtrale s'est fort heureusement ouverte avec trois événements se situant en dehors du circuit de Broadway : le Royal Ballet (Sadler's Wells) au Metropolitan Opera House, Marcel Marceau au City Center, et la réalisation de *Pinafore* par Tyrone Guthrie au Phœnix. Ces trois spectacles furent accueillis par de nombreux éloges et firent des salles combles, – un bon présage pour une saison qui promet. Sur le plan international, New York s'apprête à accueillir *The Hostage* et *A Taste of Honey* (Un Goût de Miel) de Londres ainsi qu'*Irma La Douce* de Paris via Londres, et une longue liste de pièces parmi lesquelles nous pouvons espérer qu'émergera le premier « long run » de la présente décennie...

ROSAMOND GILDER

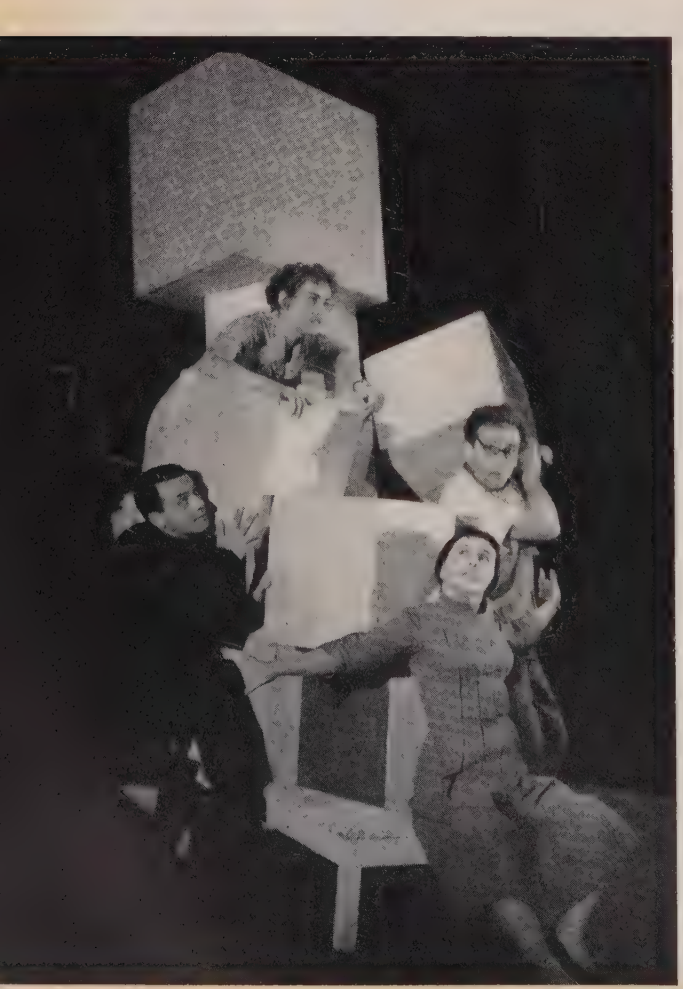
YUGOSLAVIA

WHILE it is possible to speak about a " Paris Season " or a " Vienna Season ", it would be too arbitrary to confine the picture of professional theatrical activity in Yugoslavia within the framework of any " Belgrade Season ". There is no focus of theatre life in this country that could be considered as representative of the whole; there is no " centre " as opposed to the " province ".

A decade or so ago, smaller theatres followed the repertory initiative of the theatres in Belgrade, Zagreb, and Ljubljana; now, if the director of an Adriatic seaport theatre says " I know the play—it was produced in Zagreb ", it more often than not means he is not very interested to produce it. The trend towards originality of repertory plans, of creative approach, of " public relations ", was reflected in the fact that only five titles were identical in several of some fifty Yugoslav professional theatres during the last season. The practice of frequent visits and tours of well-known troupes around the country throughout the season, in their steady struggle for a new public (whilst not leaving their own stages without parallel representations of other plays), explains some of the reasons for this trend towards repertory versatility.

The temporary absence—or rare presence—of some of the best authors is due to the previous splashing waves of their popularity. Exploited too much at one time or other, when each of them had at least two or three successive seasons to himself. Shaw, Ostrovsky, Lorca, Brecht, A. Miller, and some others, are in the background at the momen Shakespeare, and Chekhov, wh ruled Yugoslav stages so autho tatively before them, are slowly b surely recuperating, and there a some signs that there should be renewed interest in Shaw and Brec in the near future. This closing the circle should mark the end the phase when the first—alread practically attained—goal of repe tory-makers was to introduce almo all noteworthy world authors t the public. From Majakovsky t Dürrenmatt, from Camus t Osborne, from Ionesco to Mrozek from Kafka to Beckett, from Brec to Sartre, a wide panoramic vie was offered to ardent theatregoer throughout the country. As a Yugoslav theatres are of a repertor type, running at least seven play per week (no city being big enoug to ensure the audience for a pla day in day out), the making o repertory in any theatre becomes question of balance.

As this is not an easy task, it i no wonder that some curiou things happen sometimes. Ther



The Tower of Babylon – La Tour d Babylone, Dusko Roksandic. M : Jova Putnik. D : Dusan Stanic. Savremen Pozoriste (Modern Theatre – Théâtr Moderne), Beograd. 1958.

A charming comedy depicting the adventure of two young married couples.

Cette comédie sans prétention décrit l'évo lution dissemblable de deux couples d jeunes mariés.

YOUGOSLAVIE

ALORS qu'il est possible de parler de « saison parisienne » ou de « saison viennoise », il serait trop arbitraire d'enfermer le portrait de l'activité théâtrale professionnelle en Yougoslavie dans le cadre d'une saison à Belgrade. Il n'y a pas de foyer de vie théâtrale dans notre pays qui pourrait être considéré comme représentant le théâtre yougoslave tout entier. Il y a une dizaine d'années, les petits théâtres de province suivaient l'exemple de Belgrade, Zagreb et Ljubljana dans le choix de leur répertoire; aujourd'hui, si le directeur d'un théâtre d'un port de l'Adriatique dit : « Je connais la pièce, elle a été jouée à Zagreb », cela signifie le plus souvent qu'il n'est plus tellement désireux de la monter. La tendance vers une originalité dans la conception des programmes, dans les modes de présentation, dans les rapports avec le public, s'est marquée dans le fait que cinq titres de pièces seulement furent communs à quelques-uns des quelque cinquante théâtres professionnels yougoslaves au cours de la dernière saison. L'usage fréquent de visites et tournées de troupes réputées, à travers le pays tout entier et pendant toute la saison, montre la lutte constante pour découvrir un public nouveau et explique en partie cette tendance à la variété du répertoire.

L'absence temporaire – ou la présence fort rare à l'affiche – de certains des meilleurs auteurs est due à une trop grande popularité antérieure. Exploités avec excès pendant deux ou trois saisons successives, Shaw, Ostrovsky, Lorca, Brecht, A. Miller et quelques autres semblent actuellement délaissés. Shakespeare et Tchékhov qui régnèrent avant eux sur les théâtres yougoslaves et qui subirent une éclipse momentanée se rétablissent lentement et sûrement; certains signes font prévoir un regain d'intérêt pour Shaw et Brecht dans un proche avenir. Ainsi se marquerait la fin d'une période où le but premier des programmateurs – but pratiquement atteint – était de présenter au public à peu près tous les auteurs importants de la littérature mondiale. De Maïakowski à Dürrenmatt, de Camus à Osborne, d'Ionesco à Mrozek, de Kafka à Beckett, de Brecht à Sartre, une large vue d'ensemble fut offerte aux amateurs passionnés. Comme tous les théâtres yougoslaves sont des théâtres de répertoire et qu'ils donnent au moins sept pièces par semaine (aucune ville n'étant assez grande pour s'assurer un public à des représentations suivies de la même pièce), la composition d'un répertoire devient une question d'équilibre. Ce travail étant difficile, il n'est pas étonnant qu'il se passe parfois des choses curieuses. Ainsi, il n'y eut, au cours de cette saison, aucune réalisation nouvelle – excepté à l'étranger! – d'une pièce du célèbre auteur dramatique yougoslave, Marin Drzic, dont le 450e anniversaire fut célébré avec tant d'ampleur il y a deux ou trois ans. De même, dans un pays où le festival annuel des auteurs nationaux porte le nom de Sterija, son plus grand auteur de comédie du siècle dernier, aucune pièce de ce dernier ne fut présentée quatre ans après le 150e anniversaire de sa naissance.

Les auteurs nationaux, pour la

The Sabine Women – Les Sabines, Rastko Petrovic. M : Mata Milosevic. D : Milenko Serban. Jugoslovensko Dramsko Pozoriste (Yugoslav Drama Theatre – Théâtre Dramatique Yougoslave), Beograd. 1959.

Winning the first prize for the best production at the Sterija Festival, this play tells the story of a girl whose feelings gradually incline towards the man who has raped her.

Premier prix pour la mise en scène au Festival Sterija, cette pièce dépeint l'étrange état d'âme d'une jeune fille peu à peu attirée vers l'homme qui l'a enlevée.

were, for instance, no new productions this season–except abroad!– of any play by the famous Yugoslav Renaissance playwright, Marin Drzic, whose 450th anniversary of birth was celebrated so widely two or three years ago. Or, in a country where the annual festival of national drama bears the name of its great playwriter of the last century, Sterija, none of his plays was staged anywhere four years after the 150th anniversary of his birth.

National authors, mostly modern, ensured one third of the titles, although no fixed percentage is obligatory, as is the case in France. However, to give an impetus to national drama, the newly organized Association of professional theatres decided to dedicate the next season to national authors (the two main theatres in Zagreb even plan exclusively national repertories), on the occasion of the hundredth anniversary of the theatres in Zagreb and Novi Sad. It is only to be hoped that this will not result later in an ebb-tide in the production of national plays; those other theatre anniversaries should make us wary... A competition for new plays has been announced by the Croatian National Theatre in Zagreb, with a first prize of 600,000 dinars (1,000 dollars). Besides the regular prizes at the Sterija Festivals, this should be just a further step towards lessening the risk with which an author is faced when choosing his medium. It should be noted that his royalties are not based on the economic price of tickets, as all theatres are subsidized by their municipalities, so that the tickets are sold at 25 % or 20 % of their actual cost. Thus, among all those who contribute to the functioning of a theatre, only the authors are not subsidized.

*

When the Sterija Festival was founded, five years ago, as a competition of theatres appearing at the end of the season in Novi Sad with their productions of national plays dating after 1945, it was difficult to find enough texts to fill the programme of the festivities. This year, however, no less than 43 new plays, produced by the professional theatres, were destined for the competition, whereas only ten were to be selected. Even some of the most renowned theatres were eliminated beforehand at some time or other during the last few years, when their preparations for the Festival were judged to be unsatisfactory. Consequently, all theatres, when making their annual repertories and working plans, begin to concentrate more and more on national plays, with the Sterija Festival in mind.

The ten day programme also includes various conferences on crucial theatre themes. A conference of dramatists was organized this year, which resulted in the foundation of their Association. The Sterija Festival Board started to publish an edition of awarded and other selected plays that have been in the competition.

The first play for many years by the best known Yugoslav dramatist Miroslav Krleza dominated this year's Festival (produced by the National Theatre in Belgrade, and temperamentally staged by Bojan Stupica, the most sought-after Yugoslav stage director) and was awarded first prize, as expected. *Aretej, or the Legend of Saint Ancila*— a " scenic phantasy ", as the author called it—is a philosophically electrified allegoric treatment of human progress in its historical continuity, highlighting the " permanent state of panic " of the human race. The dilemma of the Grecian physician Aretej, from Kapadakia, who lived in Rome seventeen centuries ago, and disappeared " running after a bird of unseen beauty ", is paralleled with the crucial question facing a modern scientist (the time of the play leaps from the 3rd century to 1938 and back), Raoul Sigurd Morgens, twice awarded the Nobel prize : to kill or to be killed, to commit a crime or to be its victim. How to save the creation of human hands from the paws of monkeys which turn it into an act against man himself? These are just some of the many crucial themes aroused with Krleza's rhetoric fireworks.

Much narrower were the dramatic premises in *The Sabines*, by the late Rastko Petrovic, but the bizarre emotional situation of a girl whose feelings gradually incline towards the man who had raped her was treated so skilfully that the play served as a basis for not less than three prizes : for the best production (by Mata Milosevic), and two roles (Blazenka Katalinic, and Olga Savic), in the production of the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade. A special prize was awarded to young Alexandar Obrenovic's *Variations* on the theme of ageing, consisting of four very short dramas interpreted by the same pair of actors .

The Tower of Babylon, by Dusko Roksandic, which flooded the theatres throughout the country, should be mentioned here too. In spite of its title, it is an unpretentious but charming comedy rooted deeply into everyday life, depicting the adventures of two young married couples, each of them changing their opinions about, and attitude towards, marriage in opposite directions. A play for two, by the noted Slovenian dramatist Bratko Kreft, *The Ballad of the Lieutenant and Marjutka*, heartily applauded by the selective public of Ljubljana, created a stir and also has a promising future on Yugoslav stages.

*

There were as many new productions of French authors in Yugoslavia last season as of Russian and American dramatists together, although a play by Guilhermo Figueiredo (Brazil), *The Fox and the Grapes*, together with Pavel Kohout's (Czechoslovakia) *Such Love* seem to have been the most widely produced, rivalled in that respect only by Reginald Rose's *Twelve Angry Men* and some Polish plays. The continuous exchange between Yugoslav and French theatrical circles might be an explanation. Two of the latest Parisian hits, Sartre's *Les Séquestrés d'Altona* and Billetdoux's *Tchin-tchin*, for example, were produced in Belgrade only a few months after their world première, as was the case with the Ljubljana production of Shelagh Delaney's *A Taste of Honey*.

plupart contemporains, assurèrent un tiers des titres, bien qu'aucun pourcentage fixe ne soit obligatoire comme c'est le cas en France. Afin d'encourager les auteurs nationaux, l'Association des Théâtres Professionnels récemment créée a décidé de leur dédier la prochaine saison, à l'occasion du centième anniversaire des théâtres de Zagreb et Novi Sad; les deux principaux théâtres de Zagreb se proposent même de présenter des programmes exclusivement autochtones. Nous nous contenterons d'espérer qu'il n'en résultera pas un reflux ultérieur de réalisations d'œuvres nationales: les anniversaires précédents devraient nous rendre prudents... Un concours pour nouvelles pièces a été annoncé par le Théâtre National Croate de Zagreb, comportant un premier prix de 600.000 dinars (1.000 dollars). Ce prix, venant s'ajouter aux prix habituels des Festivals Sterija, devrait être un pas de plus vers une diminution des risques auxquels s'expose un auteur lorsqu'il choisit d'écrire pour le théâtre. Il faut noter que les droits d'auteur ne sont pas basés sur le prix des tickets; tous les théâtres en effet sont subventionnés par les municipalités, de sorte que les tickets sont vendus au quart ou au cinquième de leur valeur réelle. Ainsi, parmi tous ceux qui contribuent au fonctionnement du théâtre, seuls les auteurs ne sont pas subventionnés.

*

Le Festival Sterija fut organisé pour la première fois il y a cinq ans. Concours entre les théâtres, ayant lieu à la fin de la saison à Novi Sad, il devait s'attacher aux réalisations de pièces nationales d'après 1945; il fut difficile à cette époque de trouver assez de textes pour combler la durée des festivités. Cette année, au contraire, pas moins de 43 nouvelles pièces, montées par des théâtres professionnels, furent présentées aux épreuves préliminaires du concours, alors que 10 d'entre elles seulement devaient être sélectionnées. Quelques théâtres, parmi les plus célèbres, furent même éliminés d'avance, au cours de ces dernières années, leurs préparatifs en vue du Festival ayant été jugés peu satisfaisants. Aussi, lorsqu'ils établissent leur répertoire annuel et leur plan de travail, tous les théâtres concentrent-ils de plus en plus leur attention sur les pièces nationales en pensant au Festival Sterija.

Le programme du Festival, d'une durée de dix jours, comporte en outre diverses conférences sur des sujets intéressant le théâtre. Un congrès des auteurs dramatiques fut organisé cette année, aussitôt suivi par la fondation de leur Association. Le Conseil du Festival Sterija a entrepris la publication des pièces primées et de certaines pièces choisies parmi celles présentées au concours.

Après des années de silence, l'auteur dramatique yougoslave le plus célèbre, Miroslav Krleza, domina le Festival de cette année. Sa nouvelle pièce, montée par le Théâtre National de Belgrade et mise en scène avec beaucoup de personnalité par Bojan Stupica, obtint un premier prix attendu. *Arétée ou la Légende de Saint Ancila*, une « fantaisie scénique » comme l'intitula l'auteur, est une transposition allégorique traitant le problème du progrès de l'humanité à travers l'histoire et mettant en lumière « l'état permanent de panique » de la race humaine. Le dilemme du médecin grec Arétée de Kapadakia, qui vivait à Rome il y a dix-sept siècles et disparut « courant après un oiseau d'une beauté extraordinaire », est mis en parallèle avec le problème crucial auquel doit faire face l'homme de science moderne; la pièce saute du IIIe siècle à l'année 1938 pour retourner au IIIe siècle; le savant Raoul Sigurd Morgens, prix Nobel pour la seconde fois, doit choisir : tuer ou être tué, commettre un crime ou en être la victime. Comment préserver la création des mains humaines, comment l'éloigner des pattes de singes qui en font une création dirigée contre l'homme lui-même? Ce sont là quelques-uns des nombreux thèmes cruciaux évoqués par Krleza dans un feu d'artifice de rhétorique.

Moins ambitieuse fut la pièce *Les Sabines*, du défunt Rastko Petrovic, mais l'étrange état d'âme d'une jeune fille qui se sent petit à petit attirée par l'homme qui l'a enlevée fut traité avec beaucoup d'habileté et la pièce remporta trois prix : celui de la meilleure mise en scène (Mata Milosevic) et deux prix d'interprétation (Blazenka Katalinic et Olga Savic); la pièce était présentée dans une réalisation du Théâtre Dramatique Yougoslave de Belgrade. Un prix spécial fut décerné aux « Variations » du jeune Alexandre Obrenovic, variations sur le thème du vieillissement et comportant quatre petits drames interprétés par un même couple d'acteurs.

La Tour de Babylone de Dusko Roksandic se doit d'être mentionnée parmi les pièces qui ne parvinrent pas au Festival, car elle a envahi les théâtres dans tout le pays. Malgré son titre, c'est une comédie charmante et sans prétention, profondément enracinée dans la vie de tous les jours; elle décrit les aventures de deux couples de jeunes mariés, chacun d'eux changeant d'opinion et d'attitude vis-à-vis du mariage, et cela dans des directions opposées. Une pièce à deux personnages, du célèbre dramaturge slovène Bratko Kreft, *La Ballade du Lieutenant et de Marjutka*, fut chaudement applaudie par le public de Ljubljana et a également un très bel avenir en perspective sur les scènes yougoslaves.

Quant aux créations étrangères, *Le Renard et les Raisins* de Guilhermo Figueiredo (Brésil) et *Un Tel Amour* de Pavel Kohout (Tchécoslovaquie) furent les pièces les plus jouées, ayant comme seules rivales à cet égard les *Douze Hommes en Colère* de Reginald Rose et diverses pièces polonaises. Au total, il y eut autant de créations d'auteurs français que de créations d'écrivains russes et américains réunis. Le mouvement continu entre gens de théâtre yougoslaves et français pourrait bien expliquer ce phénomène. Deux des derniers succès parisiens, *Les Séquestrés d'Altona* de Sartre et *Tchin-Tchin* de Billetdoux, par exemple, furent créés à Belgrade quelques mois seulement après leur première mondiale; ce fut également le cas pour la création de *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney à Ljubljana.

Les Séquestrés d'Altona, mis en scène par Mata Milosevic au

Les Séquestrés d'Altona at the Yugoslav Drama Theatre, staged by Mata Milosevic, was the crowning success of the Belgrade theatre season. Milivoje Zivanovic, the veteran of Yugoslav actors, made his role of the Father an example of modern, discreet, and delicately diversified but overwhelmingly effective acting. Both he and Maja Belovic, as Johanna, presented their creative characters from quite new angles. There was a whole series of excellent productions at the same theatre, under the new and energetic administration of Milan Dedinac, one of the most appreciated of Yugoslav poets and an ardent enthusiast of the theatre world; he could boast also that his troupe gave 130 more performances than in the previous season, joining other theatres in their struggle for new audiences.

Tchin-tchin, however, as staged by Mira Trailovic, was considered as the only production fiasco in an otherwise successful and lively season at the only theatre in the country without a permanent company, the "*Atelier 212*". This small stage (the name of which was intended to indicate the number of seats as well as their price in dinars, and was left unchanged as a souvenir of good intentions, even after a hundred more seats and as many dinars were added to the original number) is also under new management : Bojan Stupica, the biggest name in stage creation in the country, discovers and gathers around him mostly young students of the Academy of Dramatic Arts, who repeatedly prove to be worthy of his confidence; at the recent Festival of Experimental Companies in Sarajevo, this young group and their animator, Stupica, got a few prizes for their creation of Félicien Marceau's *The Egg*. There are quite a few theatres, in fact, where the roles of older people have to be interpreted by young talent. Among these, Pero Kvrgic, from Zagreb, is an actor of the most versatile creative abilities: almost every role of his is a bravura in itself, the most recent of his feats being seven various male and female roles created by him in *The Butcher from Abbeville*, D'Amiens' old farce.

Among stage directors, Kosta Spaic and Georgij Paro, both from Zagreb, and the amazing young Boro Draskovic, from Sarajevo, can be considered as probable heirs of Bojan Stupica, Branko Gavela's, and Mata Milosevic's renown.

The spirit of competition is a new and healthy sign in Yugoslav theatre life. It started about two years ago, when a young man with many new ideas about the theatre, Dusko Roksandic, an author, was chosen to resolve many problems of the Croatian National Theatre in Zagreb. He planned many a new means of access to the potential public. Not to wait for the theatre-goer to come, but to go out and find him, became the new creed in most Yugoslav theatres. The experience is quite an interesting one, but it is a theme in itself.

DRAGOSLAV ANDRIC

Tirena, Marin Drzic. M : Branko Gavela. Dubronik Festival – Festival de Dubronik, 1958. P : Vilko Zuber.

The Ohrid Legend – La Légende d'Ohrid. (Ballet), Mu : Stevan Hristic. Ch : Maks Kirbos. D : Dorian Sokolic. National Theatre « Ivan Zajc », Rijeka. 1957.

Théâtre Dramatique Yougoslave, fut le sommet de la saison théâtrale à Belgrade. Milivoje Zivanovic, doyen des acteurs yougoslaves, fit du rôle du Père un exemple d'interprétation moderne, discrète, nuancée et remarquablement efficace. Le même théâtre, sous la direction nouvelle et énergique de Milan Dedinac, l'un des poètes yougoslaves les plus appréciés et homme de théâtre passionné, présenta une série d'excellentes réalisations et peut se vanter d'avoir donné 130 représentations de plus que la saison précédente, s'unissant à d'autres théâtres dans la lutte pour découvrir de nouveaux publics.

Tchin-Tchin, dans une mise en scène de Mira Trailovic, fut considéré comme la seule réalisation manquée dans la saison, par ailleurs réussie et animée, du seul théâtre yougoslave ne possédant pas de troupe fixe, l'« Atelier 212 ». Le nom de ce petit théâtre indiquait primitivement le nombre de places ainsi que leur prix en dinars; en souvenir des bonnes intentions originelles, il ne fut pas changé lorsqu'une centaine de places et autant de dinars vinrent s'ajouter au nombre initial. Ce théâtre a également un nouveau directeur : Bojan Stupica, le plus grand nom yougoslave dans le domaine de la création scénique, qui découvre et rassemble autour de lui principalement de jeunes étudiants de l'Académie d'Art Théâtral. Au récent Festival de Théâtre Expérimental à Sarajevo, cette jeune troupe et son animateur Stupica obtinrent plusieurs prix pour leur interprétation de *L'Œuf* de Félicien Marceau. De fait, dans plusieurs théâtres, les rôles de personnes âgées doivent être interprétés par de jeunes artistes. Parmi ces derniers, Pero Kvrgic, de Zagreb, est un acteur possédant une intelligence créatrice des plus variée; chacun de ses rôles est un morceau de bravoure en soi, son exploit le plus récent étant la création de sept rôles masculins et féminins différents dans *Le Boucher d'Abbeville,* la vieille farce de D'Amiens.

Quant aux metteurs en scène, Kosta Spaic et Georgij Paro, tous deux de Zagreb, et l'étonnant Baro Draskovic, de Sarajevo, peuvent être considérés comme les héritiers probables de la célébrité des Bojan Stupica, Branko Gavela et Mata Milosevic.

L'esprit de compétition, nouveau dans la vie théâtrale yougoslave, est un signe de bonne santé. Il se manifesta pour la première fois lorsque Dusko Roksandic, jeune auteur dramatique ayant de nombreuses idées nouvelles sur le théâtre, fut choisi pour résoudre les problèmes du Théâtre National Croate de Zagreb. Il traça des voies originales vers un public en puissance. Ne pas attendre le spectateur, mais aller vers lui, tel devint alors le nouveau credo dans la plupart des théâtres yougoslaves. L'expérience est fort intéressante, mais c'est un sujet d'article en soi.

DRAGOSLAV ANDRIC

INDEX OF THE ARTICLES

which have appeared in World Theatre from Vol. VII-3 to Vol. IX-2

✳

INDEX DES ARTICLES

parus dans Le Théâtre dans le Monde du Vol. VII-3 au Vol. IX-2

READERS who subscribe to "World Theatre" often ask for previously published issues. This encourages us to believe that by concentrating on one subject each time, our magazine remains up to date and provides a useful source of reference.

This index is intended to facilitate research. May we remind you that the first index appeared in Vol. III, Nr 4, the second in Vol. V, Nr 4 and the third in Vol. VII, Nr 4. The present one refers to the eight following numbers and is divided into three sections.

The first section gives the articles in the alphabetical order of their authors. The second, in English, is a subject index in which the titles differ slightly from those in the third section, which is intended for our French readers.

✳

LES lecteurs qui s'abonnent à « Théâtre dans le Monde » réclament fréquemment les numéros précédemment parus. Ceci nous encourage à penser qu'en se centrant chaque fois sur un sujet, notre revue survit à l'actualité et offre l'occasion de références utiles.

Cet index a pour objet de faciliter les recherches. Rappelons qu'un premier index a paru dans notre vol. III, nº 4, un second dans notre vol. V, nº 4 et un troisième dans notre vol. VII, nº 4. L'index de ce jour concerne les huit numéros suivants.

Il est formé de trois sections. Le première présente les articles dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs. La seconde – en anglais – est un index par sujets, dont les rubriques sont légèrement différentes de celles de la troisième, destinée aux lecteurs français.

A SHORT ACCOUNT OF THE LAST EIGHT ISSUES

★

DESCRIPTION DES HUIT DERNIERS NUMÉROS

		vol. nº
1958	Special Problems *Questions diverses*	VII 3
1958	Opera Today *L'Art Lyrique d'Aujourd'hui*	VII 4
1959	The Actor and Stanislavski *L'Acteur et Stanislavski*	VIII 1
1959	Theatre in Finland *Le Théâtre en Finlande*	VIII 2
1959	Young Dramatists and the Avant-Garde *Jeunes Auteurs et Avant-Garde*	VIII
1959	The Theatre of the Nations *Le Théâtre des Nations*	VIII 4
1960	Theatre in Belgium *Le Théâtre en Belgique*	IX 1
1960	The Chekhov Centenary *Hommage à Tchékhov*	IX 2

AUTHOR INDEX

INDEX PAR NOMS D'AUTEURS

A

		vol. nº page
ALLIO, René	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) *Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)*	IX 2 112
ANONYMOUS-ANONYMES	The Chekhov Centenary in the U.S.S.R. *Le Célébration du Centenaire de Tchékhov en U.R.S.S.*	IX 2 100
	The Eighth Congress of the International Theatre Institute in Helsinki - June 1959 *Le VIIIe Congrès de l'Institut International du Théâtre à Helsinki - juin 1959*	VIII 3 164
	Palmares 1959 of the Theatre of the Nations *Palmarès 1959 du Théâtre des Nations*	VIII 4 343

B

BABOTCHKINE, Boris	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) *Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)*	IX 2 115
BARRAULT, Jean-Louis	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) *Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)*	IX 2 117
BEAULNE, Guy	World Reviews : Canada *Chronique du Monde : Canada*	VIII 3 240 241
BENAVENTE, Saulo	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) *Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)*	IX 2 119
BOLL, André	World Reviews : France (Opera) *Chronique du Monde : France (Théâtre lyrique)*	IX 1 74 75
BONACKA, Ewa	Bringing the Classics up to date (Potocki's Parades) *L'Actualisation des Classiques (Les Parades de Potocki)*	VIII 4 298

C

CASARES, Maria	The Actress Faces the Camera *La Comédienne face à la Caméra*	VIII 1 43
I.T.I. CENTRES CENTRES DE L'I.I.T.	World Reviews : Netherlands *Chronique du Monde : Pays-Bas*	VIII 2 148 149
	World Reviews : Netherlands *Chronique du Monde : Pays-Bas*	IX 2 170 171
	World Reviews : Turkey *Chronique du Monde : Turquie*	VII 3 230 231
CHIFRINE, Nisson	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) *Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)*	IX 2 123
CLOSSON, Herman	Belgian Artists Abroad *Les Belges à l'Étranger*	IX 1 47
CLURMAN, Harold	Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art in the U.S.A. *L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique aux États-Unis*	VIII 1 30
COPFERMANN, Emile	Poetic Invention in the Puppet Theatre *L'Invention poétique des Théâtres de Marionnettes*	VIII 4 333
COSTA GIOVANGIGLI, Orazio	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) *Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)*	IX 2 124
CURVIN, Jonathan W.	The Finnish Theatre : an American Tribute *Le Théâtre finlandais vu par un Américain*	VIII 2 85

D

DARCANTE, Jean	Landmarks in the History of the International Theatre Institute *Les grandes étapes de l'Institut International du Théâtre*	VIII 1 3
DARD, Michel	The Eighth Congress of the International Theatre Institute in Helsinki - June 1959 - Inaugural Speech *Le VIIIe Congrès de l'Institut International du Théâtre à Helsinki - juin 1959 - Allocution d'Ouverture*	VIII 3 166
	The Eighth Congress of the International Theatre Institute in Helsinki - June 1959 - Closing Speech *Le VIIIe Congrès de l'Institut International du Théâtre à Helsinki - juin 1959 - Allocution de Clôture*	VIII 3 169
DE MEESTER, Johan	The Topical Interest of Shakespeare To-Day (Troilus and Cressida) *Actualité de Shakespeare dans le Monde (Troilus et Cressida)*	VIII 4 273
DE PEDROSO, Dolores	Spanish Dancing *Danses Populaires en Espagne*	VIII 4 321
DUFOUR, Emile-Henri	World Reviews : Chile *Chronique du Monde : Chili*	VIII 2 140 141

E

vol. nº page

ENGELEN, Fred — World Reviews : Belgium (Flemish Theatre) — VIII 1 58
Chronique du Monde : Belgique (Théâtre d'expression flamande) — 59

F

FERNALD, John — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 126
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)
Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 40
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

FERRERO, Mario — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 130
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

FODEBA, Keita — African Dance and the Stage — VII 3 164
La Danse africaine et la Scène

G

GAMZU, Haïm — World Reviews : Israel — IX 1 80
Chronique du Monde : Israël — 81

GARCES, Delia — World Reviews : Argentina and the I.T.I. — VII 3 216
Chronique du Monde : L'Argentine et l'I.I.T. — 217

GELENG, Ingvelde — World Reviews : Germany — IX 1 78
Chronique du Monde : Allemagne — 79
World Reviews : Germany — IX 2 162
Chronique du Monde : Allemagne — 163

GIANCOLA, Giacinto — World Reviews : Italy — VIII 1 68
Chronique du Monde : Italie — 69
World Reviews : Italy — IX 1 84
Chronique du Monde : Italie — 85
World Reviews : Italy — IX 2 168
Chronique du Monde : Italie — 169

GILDER, Rosamond — World Reviews : U.S.A. — VII 3 236
Chronique du Monde : États-Unis — 237
World Reviews : U.S.A. — VIII 1 74
Chronique du Monde : États-Unis — 75
World Reviews : U.S.A. — VIII 3 260
Chronique du Monde : États-Unis — 261
World Reviews : U.S.A. — IX 1 92
Chronique du Monde : États-Unis — 93
World Reviews : U.S.A. — IX 2 188
Chronique du Monde : États-Unis — 189

GOLEA, Antoine — The Modern Literary Opera — VII 4 285
L'Opéra Littéraire contemporain

GOURFINKEL, Nina — The Actor Sets to Work on His Part — VIII 1 10
Le Travail de l'Acteur sur le Rôle

GRASSI, Paolo — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 40
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

H

vol. nº page

HAULOT, Arthur — Theatre in the Streets — IX 1 62
Persistance des Manifestations de Tradition populaire

HEWES, Henry — Young Dramatists on Trial in the U.S.A. — VIII 3 217
Jeunes Auteurs à l'Essai aux États-Unis

HOUGHTON, Norris — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 130
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

I

IONESCO, Eugène — The Avant-Garde Theatre — VIII 3 171
Le Théâtre d'Avant-Garde

K

KAVANAGH, Muriel — World Reviews : Union of South Africa — VII 3 226
Chronique du Monde : Afrique du Sud — 227

KHOSLA, G.S. — World Reviews : India — IX 2 164
Chronique du Monde : Inde — 165

KÖRBER, Hilde — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 39
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

KOUN, Karolos — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 132
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

KROHN, Eino — The Finnish Drama — VIII 2 119
Les Auteurs dramatiques finlandais

KUMAR, Parvati — The Development of the Ballet in India — VIII 4 325
Evolution du Ballet en Inde

L

LAESTADIUS, Lars-Levi — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 133
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

LANDSTONE, Charles — From John Osborne to Shelagh Delaney — VIII 3 203
Le Théâtre anglais se renouvelle

LEHOT, A. — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 39
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

LILAR, Suzanne — The Sacred and the Profane in the Work of Belgian Dramatists — IX 1 4
Sensualité et Mysticisme chez les Dramaturges belges

LITTLEWOOD, Joan — Plays for the People — VIII 4 283
Un Répertoire populaire

LYONS, James — World Reviews : U.S.A. (Dance) — VIII 3 256
Chronique du Monde : États-Unis (Danse) — 257

M

vol. nº page

MACHEK, J. - LEBL, V. — World Reviews : Czechoslovakia — IX 1 70
Chronique du Monde : Tchécoslovaquie — 71

MACOWAN, Michael — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 41
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

MARCZAK-OBORSKI, Stanislaw — World Reviews : Poland — VIII 2 152
Chronique du Monde: Pologne — 153

MARKOV, Pavel — New Trends in the Interpretation of Chekhov — IX 2 101
Sur l'Évolution de l'Interprétation de Tchékhov en U.R.S.S.

MENKEN, Helen — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 42
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

MIGNON, Paul-Louis — World Reviews : France — VII 3 224
Chronique du Monde : France — 225
World Reviews : France — VIII 1 64
Chronique du Monde : France — 65
World Reviews : France — VIII 2 146
Chronique du Monde : France — 147
On Plays made to Order - A discussion between André Obey and Claude Santelli — VIII 3 225
La Pièce sur Commande - Entretiens d'André Obey et de Claude Santelli
World Reviews : France — VIII 3 244
Chronique du Monde : France — 245
World Reviews : France — IX 1 74
Chronique du Monde : France — 75
World Reviews : France — IX 2 158
Chronique du Monde : France — 159

MITCHELL, Donald — Evolution of Opera in the 20th Century — VII 4 245
Diversité des Structures dans l'Opéra contemporain

MORGENTHAU Rita W. — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 42
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

MORISSEAU-LEROY, F. — Bringing the Classics up to date (Antigone in Creole) — VIII 4 291
L'Actualisation des Classiques (Antigone en Créole)

MÜLLER, Ingvelde — World Reviews : Germany — VIII 3 246
Chronique du Monde : Allemagne — 247

N

NIEDERMOSER, Otto — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 134
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

O

OBEY, André — On Plays made to Order (A Discussion with Claude Santelli) — VIII 3 225
La Pièce sur Commande (Entretiens avec Claude Santelli)

OBRY, Olga — World Reviews : Brazil — VIII 3 236
Chronique du Monde : Brésil — 237

OEHLMANN, Werner — Opera and the Modern Stage — VII 4 269
De l'Interprétation moderne de l'Opéra

OITTINEN, Reino H. — The Finnish Theatre and the Community — VIII 2 101
Le Théâtre finlandais et son Contexte Social

P

PEDRENO, Josefina Sanchez — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 135
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

PETERSON, P.G. — World Reviews : Sweden — IX 2 174
Chronique du Monde : Suède — 175

PONFERRADA, Juan-Oscar — World Reviews : Argentina — VII 3 218
Chronique du Monde : Argentine — 219
World Reviews : Argentina — IX 1 68
Chronique du Monde : Argentine — 69

REES, Leslie — World Reviews : Australia — VIII 1 56
Chronique du Monde : Australie — 57

R

REGNIER, Charles — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry) — VIII 1 39
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)

RENNERT, Günther — Ariadne auf Naxos and the Production of Opera — VIII 4 307
Ariane à Naxos et la Mise en Scène lyrique

RICHART, Rafael — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 137
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

ROBBINS, Jerome — The Evolution of the Modern Ballet — VIII 4 315
Evolution du Ballet moderne

ROSS, David — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 138
Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)

RUEGGER, Gustavo-Adolfo — World Reviews : Uruguay — IX 2 186
Chronique du Monde : Uruguay — 187

S

SAINT-DENIS, Michel — Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art in France — VIII 1 23
L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique en France

SANTELLI, Claude — On Plays made to Order (A Discussion with André Obey) — VIII 3 225
La Pièce sur Commande (Entretiens avec André Obey)

SCHALLA, Hans — The Topical Interest of Shakespeare To-Day (Julius Caesar) — VIII 4 269
Actualité de Shakespeare dans le Monde (Jules César)

SCHAROFF, Peter — In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry) — IX 2 139

		vol.	nº	page
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			
SERBAN, Milenko	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	140
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			
SHINGO, Endo	World Reviews : Japan	IX	1	86
	Chronique du Monde : Japon			87
SINGERMANN, Boris	World Reviews : U.S.S.R.	IX	2	178
	Chronique du Monde : U.R.S.S.			179
SION, Georges	World Reviews : Belgium (French Theatre)	VIII	1	62
	Chronique du Monde : Belgique (Théâtre d'Expression française)			63
	Belgium, Theatrical Radar Receiver	IX	1	35
	La Belgique ou le Radar théâtral			
SOLOMOS, Alexis	The Revival of the Greek Comedy	VII	3	179
	Le Renouveau de la Comédie grecque			
SPATHARIS, Eugene	Satire in the Karaghiozis Shadow Theatre	VIII	4	339
	L'Esprit satirique dans le Théâtre d'Ombres Karaghiozis			
SPEAIGHT, George V.	International Relations in the Puppet Theatre	VIII	1	53
	Relations internationales entre Théâtres de Marionnettes			
STERCKX, Piet	New Trends in the Flemish Theatre	IX	1	51
	Renouveau du Théâtre flamand			
STRZELECKI, Joszef	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	142
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			
SVOBODA, Josef	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	144
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			

T

TEIRLINCK, Herman	Two Temperaments - Two Theatres	IX	1	23
	Du Théâtre National aux Théâtres Nationaux			
TORRACA, Vincenzo	The I.T.I. and the Theatre of the Nations	VIII	4	266
	L'I.I.T. et le Théâtre des Nations			
TREWIN, J.C.	World Reviews : United Kingdom	VII	3	234
	Chronique du Monde : Royaume-Uni			235
	World Reviews : United Kingdom	VIII	1	70
	Chronique du Monde : Royaume-Uni			71
	World Reviews : United Kingdom (Ballet)	VIII	2	156
	Chronique du Monde : Royaume-Uni (Ballet)			157
	World Reviews : United Kingdom (Drama)	VIII	2	158
	Chronique du Monde : Royaume-Uni (Théâtre parlé)			159
	World Reviews : United Kingdom	VIII	3	252
	Chronique du Monde : Royaume-Uni			253
	World Reviews : United Kingdom	IX	1	90
	Chronique du Monde : Royaume-Uni			91
	World Reviews : United Kingdom	IX	2	182
	Chronique du Monde : Royaume-Uni			183
TRILLING, Ossia	An East European Travel Journal	VII	3	191
	Evolution de la Mise en Scène dans l'Est de l'Europe			

V

VAN VLAENDEREN, Michel	A Children's Theatre in Flanders	IX	1	58
	Une Compagnie de Théâtre pour Enfants			
VASSILIEV, Alexandre	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	145
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			
VEISTÄJÄ, Verneri	Kaleidoscope of the Theatre in Finland	VIII	2	133
	Caléidoscope du Théâtre en Finlande			
	World Reviews : Finland	VII	3	220
	Chronique du Monde : Finlande			221
VERGEL, Alberto Gonzalez	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	146
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			
VILAR, Jean	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	146
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			
VON KLÖDEN, Hans G.	Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry)	VIII	1	39
	L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)			

W

WICKHAM, Glynne	Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Reply to an Inquiry)	VIII	1	42
	L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art dramatique (Réponse à une Enquête)			
WIJNBERG, Nicolaas	In what Style should Chekhov be staged? (Reply to an Inquiry)	IX	2	148
	Dans quel Style monter Tchékhov ? (Réponse à une Enquête)			

Y

YVES-BONNAT	World Reviews : France (Ballet)	VIII	2	144
	Chronique du Monde : France (Ballet)			145
	The Lighting of Open-Air Performances	IX	2	149
	L'Éclairage des Spectacles de plein air			

SUBJECT INDEX

ACTORS AND THE TEACHING OF DRAMATIC ART

		vol.	n°	page
Casares, Maria	The Actress Faces the Camera	VIII	1	43
Clurman, Harold	Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art in the U.S.A.	VIII	1	30
Fernald, John	(and Paolo Grassi, Hilde Körber, A. Lehot, Michael MacOwan, Helen Menken, Rita W. Morgenthau, Charles Regnier, Hans von Klöden, Glynne Wickham) – Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art (Replies to an Inquiry)	VIII	1	39
Gourfinkel, Nina	The Actor Sets to Work on His Part	VIII	1	10
Saint-Denis, Michel	Stanislavski and the Teaching of Dramatic Art in France	VIII	1	23

CHILDREN'S THEATRE

Van Vlaenderen, Michel	A Children's Theatre in Flanders	IX	1	58

DANCE AND BALLET

De Pedroso, Dolores	Spanish Dancing	VIII	4	321
Fodeba, Keita	African Dance and the Stage	VII	3	164
Kumar, Parvati	The Development of the Ballet in India	VIII	4	325
Lyons, James	World Reviews : U.S.A.	VIII	3	256
Robbins, Jerome	The Evolution of the Modern Ballet	VIII	4	315
Trewin, J.C.	World Reviews : United Kingdom	VIII	2	156
Yves-Bonnat	World Reviews : France	VIII	2	144

FOLKLORE

Fodeba, Keita	African Dance and the Stage	VII	3	164
Haulot, Arthur	Theatre in the Streets	IX	1	62

INTERNATIONAL RELATIONS

Anonymous	The Eighth Congress of the International Theatre Institute in Helsinki - June 1959	VIII	3	164
Closson, Herman	Belgian Artists Abroad	IX	1	47
Curvin, Jonathan W.	The Finnish Theatre : an American Tribute	VIII	2	85
Darcante, Jean	Landmarks in the History of the International Theatre Institute	VIII	1	3
Dard, Michel	The Eighth Congress of the International Theatre Institute – June 1959 – Inaugural Speech	VIII	3	166
	The Eighth Congress of the International Theatre Institute in Helsinki – June 1959 – Closing Speech	VIII	3	169
Dufour, Emile-Henri	World Reviews : Chile	VIII	2	140
Garces, Delia	World Reviews : Argentina and the I.T.I.	VII	3	216
Sion, Georges	Belgium, Theatrical Radar Receiver	IX	1	35
Speaight, George V.	International Relations in the Puppet Theatre	VIII	1	53
Torraca, Vincenzo	The I.T.I. and the Theatre of the Nations	VIII	4	266

LIGHTING

Yves-Bonnat	The Lighting of Open-Air Performances	IX	2	149

OPERA

Boll, André	World Reviews : France	IX	1	74
Golea, Antoine	The Modern Literary Opera	VII	4	285
Mitchell, Donald	Evolution of Opera in the 20th Century	VII	4	245
Oehlmann, Werner	Opera and the Modern Stage	VII	4	269
Rennert, Günther	Ariadne auf Naxos and the Production of Opera	VIII	4	307

PLAYWRIGHTS AND DRAMA

Bonacka, Ewa	Bringing the Classics up to date (Potocki's Parades)	VIII	4	298
De Meester, Johan	The Topical Interest of Shakespeare to-day (Troilus and Cressida)	VIII	4	273
Hewes, Henry	Young Dramatists on Trial in the U.S.A.	VIII	3	217
Ionesco, Eugène	The Avant-Garde Theatre	VIII	3	171
Krohn, Eino	The Finnish Drama	VIII	2	119
Landstone, Charles	From John Osborne to Shelagh Delaney	VIII	3	203
Lilar, Suzanne	The Sacred and the Profane in the Work of Belgian Dramatists	IX	1	4
Mignon, Paul-Louis	On Plays Made to Order – A Discussion between André Obey and Claude Santelli	VIII	3	225
Solomos, Alexis	The Revival of the Greek Comedy (Aristophanes)	VII	3	179
Sterckx, Piet	New Trends in the Flemish Theatre	IX	1	51

PRODUCTION

Markov, Pavel	New Trends in the Interpretation of Chekhov	IX	2	101
Morisseau-Leroy, F.	Bringing the Classics up to date (Antigone in Creole)	VIII	4	291
Oehlmann, Werner	Opera and the Modern Stage	VII	4	269
Rennert, Günther	Ariadne auf Naxos and the Production of Opera	VIII	4	307
Schalla, Hans	The Topical Interest of Shakespeare to-day (Julius Caesar)	VIII	4	269
Trilling, Ossia	An East European Travel Journal	VII	3	191

PUPPETS

vol. nº page

COPFERMANN, Emile — Poetic Invention in the Puppet Theatre — VIII 4 333
SPATHARIS, Eugène — Satire in the Karaghiozis Shadow Theatre — VIII 4 339
SPEAIGHT, George V. — International Relations in the Puppet Theatre — VIII 1 53

SOCIOLOGY

LITTLEWOOD, Joan — Plays for the People — VIII 4 283
OITTINEN, Reino H. — The Finnish Theatre and the Community — VIII 2 101
TEIRLINCK, Herman — The Belgian National Theatres: Two Temperaments – Two Theatres — IX 1 23

STAGE DESIGN

vol. nº page

ALLIO, René — (and Boris Babotchkine, Jean-Louis Barrault, Saulo Benavente, Nisson Chifrine, Orazio Costa Giovangigli, John Fernald, Mario Ferrero, Norris Houghton, Karolos Koun, Lars-Levi Laestadius, Otto Niedermoser, Josefina Sanchez Pedreño, Rafael Richart, David Ross, Peter Scharoff, Milenko Serban, Zenobiusz Strzelecki, Josef Svoboda, Alexandre Vassiliev, Alberto Gonzalez Vergel, Jean Vilar, Nicolaas Wijnberg) – In What Style Should Chekhov Be Staged? (Replies to an Inquiry) — IX 2 112

INDEX PAR SUJETS

L'ACTEUR ET SA FORMATION

vol. nº page

CASARES, Maria — La Comédienne face à la Caméra — VIII 1 43
CLURMAN, Harold — L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art Dramatique aux États-Unis — VIII 1 30
GOURFINKEL, Nina — Le Travail de l'Acteur sur le Rôle d'après Stanislavski — VIII 1 10
FERNALD, John — (et Paolo Grassi, Hilde Körber, A. Lehot, Michael MacOwan, Helen Menken, Rita W. Morgenthau, Charles Regnier, Hans G. von Klöden Glynne Wickham) – Stanislavski et l'Enseignement de l'Art Dramatique — VIII 1 39
SAINT-DENIS, Michel — L'Influence de Stanislavski sur l'Enseignement de l'Art Dramatique en France — VIII 1 23

ART LYRIQUE

BOLL, André — Chronique du Monde : France — IX 1 75
GOLEA, Antoine — L'Opéra littéraire contemporain — VII 4 285
MITCHELL, Donald — Diversité des Structures dans l'Opéra contemporain — VII 4 245
OEHLMANN, Werner — De l'Interprétation moderne de l'Opéra — VII 4 269
RENNERT, Günther — Ariane à Naxos et la Mise en Scène lyrique — VIII 4 307

DANSE ET BALLET

DE PEDROSO, Dolorès — Danses populaires en Espagne — VIII 4 321
FODEBA, Keita — La Danse Africaine et la Scène — VII 3 164
KUMAR, Parvati — Évolution du Ballet en Inde — VIII 4 325

vol. nº page

LYONS, James — Chronique du Monde : États-Unis — VIII 3 257
ROBBINS, Jérôme — Évolution du Ballet moderne — VIII 4 315
TREWIN, J.C. — Chronique du Monde : Royaume-Uni — VIII 2 157
YVES-BONNAT — Chronique du Monde : France — VIII 2 145

DÉCORATION

ALLIO, René — (et Boris Babotchkine, Jean-Louis Barrault, Saulo Benavente, Nisson Chifrine, Orazio Costa Giovangigli, John Fernald, Mario Ferrero, Norris Houghton, Karolos Koun, Lars-Levi Laestadius, Otto Niedermoser, Josefina Sanchez Pedreño, Rafael Richart, David Ross, Peter Scharoff, Milenko Serban, Zenobiusz Strzelecki, Josef Svoboda, Alexandre Vassiliev, Alberto Gonzalez Vergel, Jean Vilar, Nicolaas Wijnberg) – Dans quel Style monter Tchékhov? — IX 2 112

DRAMATURGIE

IONESCO, Eugène — Le Théâtre d'Avant-Garde — VIII 3 171
MIGNON, Paul-Louis — La Pièce sur commande – Entretiens d'André Obey et Claude Santelli — VIII 3 225

ÉCLAIRAGE

YVES-BONNAT — L'Éclairage des Spectacles de plein-air — IX 2 149

FOLKLORE

		vol.	n°	page
Fodeba, Keita	La Danse Africaine et la Scène	VII	3	164
Haulot, Arthur	Persistance des Manifestations de Tradition populaire en Belgique	IX	1	62

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

Bonacka, Ewa	L'Actualisation des Classiques (Les Parades de Potocki)	VIII	4	298
De Meester, Johan	Actualité de Shakespeare (Troïlus et Cressida)	VIII	4	273
Hewes, Henry	Jeunes Auteurs à l'Essai aux États-Unis	VIII	3	217
Krohn, Eino	Les Auteurs dramatiques finlandais	VIII	2	119
Landstone, Charles	Le Théâtre anglais se renouvelle	VIII	3	203
Lilar, Suzanne	Sensualité et Mysticisme chez les Dramaturges belges	IX	1	4
Solomos, Alexis	Le Renouveau de la Comédie grecque (Aristophane)	VII	3	179
Sterckx, Piet	Renouveau du Théâtre flamand	IX	1	51

MARIONNETTES

Copfermann, Emile	L'Invention poétique des Théâtres de Marionnettes	VIII	4	333
Spatharis, Eugène	L'Esprit satirique dans le Théâtre d'Ombres Karaghiosis	VIII	4	339
Speaight, George V.	Relations internationales entre Théâtres de Marionnettes	VIII	1	53

MISE EN SCÈNE

Markov, Pavel	Sur l'Évolution de l'Interprétation de Tchékhov en U.R.S.S.	IX	2	101
Morisseau-Leroy, F.	L'Actualisation des Classiques (Antigone en Créole)	VIII	4	291
Oehlmann, Werner	De l'Interprétation moderne de l'Opéra	VII	4	269
Rennert, Günther	Ariane à Naxos et la Mise en Scène lyrique	VIII	4	307
Schalla, Hans	Actualité de Shakespeare (Jules César)	VIII	4	269
Trilling, Ossia	Évolution de la Mise en Scène dans l'Est de l'Europe	VII	3	191

RELATIONS INTERNATIONALES

		vol.	n°	page
Anonyme	Le VIIIe Congrès de l'Institut International du Théâtre à Helsinki – juin 1959	VIII	3	164
Closson, Herman	Les Belges à l'Étranger	IX	1	47
Curvin, Jonathan W.	Le Théâtre finlandais vu par un Américain	VIII	2	85
Darcante, Jean	Les Grandes Étapes de l'Institut International de Théâtre	VIII	1	3
Dard, Michel	Le VIIIe Congrès de l'Institut International du Théâtre à Helsinki – juin 1959. Allocution d'Ouverture	VIII	3	166
	Le VIIIe Congrès de l'Institut International du Théâtre à Helsinki – juin 1959. Allocution de Clôture	VIII	3	169
Dufour, Émile-Henri	Chronique du Monde : Chili	VIII	2	141
Garces, Delia	Chronique du Monde : L'Argentine et l'I.I.T.	VII	3	217
Sion, Georges	La Belgique ou le Radar théâtral	IX	1	35
Speaight, George V.	Relations Internationales entre Théâtres de Marionnettes	VIII	1	53
Torraca, Vincenzo	L'I.I.T. et le Théâtre des Nations	VIII	4	266

SOCIOLOGIE

Littlewood, Joan	Un Répertoire populaire	VIII	4	283
Oittinen, Reino H.	Le Théâtre finlandais et son Contexte social	VIII	2	101
Teirlinck, Herman	Du Théâtre National aux Théâtres Nationaux en Belgique	IX	1	23

THÉATRE POUR ENFANTS

Van Vlaenderen, Michel	Une Compagnie Belge de Théâtre pour Enfants	IX	1	58

INDEX OF THE ILLUSTRATIONS

which have appeared in World Theatre from Vol. VII - 3 to Vol. IX - 2

INDEX DES ILLUSTRATIONS

parues dans le Théâtre dans le Monde du Vol. VII - 3 au Vol. IX - 2

AN index of illustrations is particularly interesting in that it gives the producer, actor and stage designer the opportunity of comparing his own idea of a play with those of previous productions.

The first part of this index concerns drama. The plays are arranged in alphabetical order of their playwrights. The titles of English, French, German, Italian and Spanish plays are left in their original language; the others are given in English and French. Above each title the name of the town is given where the performance took place.

The second part of the index deals with opera; the works are arranged in alphabetical order of their composers.

In the third part, ballets are arranged in alphabetical order of their choreographers.

Four supplementary items are dedicated to personalities, architecture, folklore and puppets.

UN index des illustrations est surtout intéressant en ce qu'il donne au metteur en scène, à l'acteur ou au décorateur l'occasion de confronter avec sa propre vision d'une pièce les images de réalisations antérieures.

La première section de cet index est réservée au théâtre parlé. Les pièces y sont présentées dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs. Les titres d'œuvres allemandes, anglaises, espagnoles, françaises et italiennes sont en langue originale; les autres en anglais et en français. Au-dessous de chaque titre, on trouvera la ville où la représentation s'est déroulée.

La seconde section de l'index est réservée au théâtre lyrique; les œuvres y sont rangées par noms de compositeurs.

Dans la troisième section, les ballets sont présentés dans l'ordre alphabétique de leurs chorégraphes.

Les autres sections sont consacrées aux personnalités, aux constructions théâtrales, au folklore et aux marionnettes.

DRAMA — THÉÂTRE PARLÉ

		vol. nº page
A		
ADAMOV, Arthur	Les Ames Mortes *Villeurbanne (France)*	IX 2 161
	Paolo Paoli *Paris*	VIII 3 174
AESCHYLUS	Agamemnon *Athènes*	IX 2 154
	Prometheus Bound Prométhée Enchaîné *Lyon (France)*	IX 2 153
AHLSEN, Leopold	Philemon und Baucis *München (Deutschland)*	VIII 3 182
ANAND, R.G.	Chitralekha *New Delhi*	IX 2 167
ANDREOPOULOS, Basile	The Bearer of News Le Porteur de Nouvelles *Athènes*	VIII 3 187
ANONYMOUS–ANONYME	Marieken van Niemeghen *Antwerpen (België)*	IX 1 25
ANOUILH, Jean	Becket ou l'Honneur de Dieu *Paris*	IX 1 77
	L'Hurluberlu *Paris*	VIII 3 244
ARBOUZOV, Alexei	It Happened in Irkutsk L'Histoire se passe à Irkoutsk *Moskva*	IX 2 180

		vol. nº page
ARISTOPHANES	The Clouds – Les Nuées *Athènes*	VII 3 182
	The Clouds – Les Nuées *Helsinki*	VIII 2 [couverture – the cover]
	The Frogs – Les Grenouilles *Yale (U.S.A.)*	VII 3 183
	Lysistrata *Athènes*	VII 3 181
	Lysistrata *Czestochowa (Poland)*	VII 3 186
	Lysistrata *Darmstadt (Deutschland)*	VII 3 187
	Lysistrata *Göteborg (Sweden)*	VII 3 186
	Lysistrata *London*	VII 3 187
	Lysistrata *Tokio*	VII 3 185
	Women in Parliament L'Assemblée des Femmes *Athènes*	VII 3 180
	Women in Parliament L'Assemblée des Femmes *Toulouse (France)*	VII 3 188
ARSEVEN, Celâl Esad– CIMCOZ, Salâh	Selim III *Ankara*	VII 3 232

B

BARBIERI, Vicente	Facundo en la Ciudadela	*Buenos Aires*	VII 3 219
BARRIE, J.M.	What Every Woman Knows	*London*	IX 2 182
BARTOV, Hanoch	Six Wings for Everybody Six Ailes à Chacun	*Tel Aviv*	IX 1 82
BECKETT, Samuel	Fin de Partie	*Helsinki*	VIII 2 91
BEHAN, Brendan	The Hostage	*London*	VIII 1 74
	The Hostage	*London*	VIII 3 214
	The Hostage	*London*	VIII 4 282
	The Quare Fellow	*London*	VIII 3 213
BERGMAN, Hjalmar	His Grace's Will		
	Le Testament de Son Excellence	*Helsinki*	VIII 2 95
	A Saga – Une Saga	*Malmö (Sweden)*	VIII 4 288
BETTI, Ugo	Il Giocatore	*Bruxelles*	VIII 1 63
BEYNON, Richard	The Shifting Heart	*Sydney*	VIII 1 56
BREAL, P.A.	The Hussards – Les Hussards	*Praha*	VII 3 199
BRECHT, Bertolt	Der gute Mensch von Sezuan	*Berlin*	VII 3 207
	Der Kaukasische Kreidekreis	*Zagreb (Yugoslavia)*	VII 3 214
	Mutter Courage	*Tampere (Finland)*	VIII 2 112
	Die Sieben Todsünden der Kleinbürger	*Frankfurt (Deutschland)*	IX 2 162
	Die Sieben Todsünden der Kleinbürger	*New York*	VIII 3 258
BROSZKIEWICZ, Jerzy	The Names of Power Les Noms du Pouvoir	*Nowa Huta (Poland)*	VIII 2 157
BRULIN, Tone	The Village which no longer exists – Maintenant que le Village n'existe plus	*Antwerpen (België)*	IX 1 22
BÜCHNER, Georg	Danton's Tod	*Amsterdam (Nederland)*	VIII 2 150

C

CALDERON	El gran Teatro del Mundo	*Einsiedeln (Schweiz)*	IX 2 155
CAMUS, Albert	Les Justes	*Tampere (Finland)*	VIII 2 112
	Les Possédés	*Paris*	VIII 3 245
	Requiem pour une Nonne	*Firenze (Italia)*	IX 1 86
CANTH, Minna	The Ill-fated		
	Les Enfants de la Guigne	*Kuopio (Finland)*	VIII 2 123
CAPEK	*see – voir :* HASEK		
CHAYEFSKY, Paddy	The Tenth Man	*New York*	IX 2 190
CHEKHOV, Anton	The Bear – L'Ours	*Bern (Schweiz)*	IX 2 141
	The Bear – L'Ours	*Praha*	IX 2 141
	The Cherry Orchard La Cerisaie	*Moskva*	IX 2 104
	The Cherry Orchard La Cerisaie	*Odense (Danmark)*	IX 2 136
	The Cherry Orchard La Cerisaie	*Paris*	IX 2 118
	The Cherry Orchard La Cerisaie	*Roma*	IX 2 125
	The Cherry Orchard La Cerisaie	*Taganrog (U.S.S.R.)*	IX 2 105
	Ivanov	*Moskva*	IX 2 115
	Ivanov	*Paris*	IX 2 114
	Platonov	*Den Haag*	IX 2 139
	Platonov	*Moskva*	IX 2 107
	Platonov	*Paris*	IX 2 147
	Platonov	*Torino (Italia)*	IX 2 136
	Platonov	*Wien*	IX 2 136
	The Proposal – La Demande en Mariage	*Sofia*	IX 2 141
	The Sea Gull – La Mouette	*Barcelona (Espana)*	IX 2 137
	The Sea Gull – La Mouette	*Bucharest*	IX 2 109
	The Sea Gull – La Mouette	*Budapest*	IX 2 109
	The Sea Gull – La Mouette	*Buenos Aires*	IX 2 118
	The Sea Gull – La Mouette	*Leningrad*	IX 2 108
	The Sea Gull – La Mouette	*Malmö (Sweden)*	IX 2 133
	The Sea Gull – La Mouette	*Moskva*	IX 2 108
	The Sea Gull – La Mouette	*Moskva*	IX 2 109
	The Sea Gull – La Mouette	*Praha*	IX 2 [couverture – the cover]
	The Sea Gull – La Mouette	*Roma*	IX 2 130
	The Sea Gull – La Mouette	*Warszawa*	IX 2 143
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*Berlin*	IX 2 129
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*Helsinki*	VIII 2 87
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*Helsinki*	IX 2 128
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*Leipzig (Deutschland)*	IX 2 129
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*Malmö (Sweden)*	IX 2 128
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*Moskva*	IX 2 102
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs	*New York*	IX 2 138

		vol.	nº	page
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs *Roma*	IX	2	128
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs *Senftenberg (Deutschland)*	IX	2	129
	The Three Sisters – Les Trois Sœurs *Wien*	IX	2	135
	A Tragedian in Spite of Himself – Le Tragédien malgré lui *Stockholm*	IX	2	141
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Athènes*	IX	2	132
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Berlin*	IX	2	121
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Budapest*	IX	2	122
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Copenhagen*	IX	2	122
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Jasi (Rumania)*	IX	2	122
	Uncle Vanya – Oncle Vania *London*	IX	2	127
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Moskva*	VII	3	205
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Moskva*	IX	2	103
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Roma*	IX	2	120
	Uncle Vanya – Oncle Vania *Tokio*	IX	2	122
	The Wood Demon – L'Esprit de la Forêt *Moskva*	IX	2	144
CHORELL, Walentin	Madame *Helsinki*	VIII	2	131
	The Motherless Les Orphelins *Joensum (Finland)*	VIII	2	103
	Straw of Grass – L'Herbe *Tampere (Finland)*	VIII	2	132
	The Wanderer – Le Voyageur *Helsinki*	VIII	2	129
CHRISTIAENS, Jan	Tea Drinking – Boire le Thé *Gent (België)*	IX	1	53
CIMCOZ, Salâh–ARSEVEN, Celâl Esad	Selim III *Ankara*	VII	3	232
CLAUS, Hugo	Bride of the Morning La Fiancée du Matin *Bruxelles*	IX	1	20
	Look, Mummy, Without Hands! – Maman, regarde, je roule sans mains! *Bruxelles*	IX	1	55
	Sugar – Sucre *Antwerpen (België)*	IX	1	20
	Sugar – Sucre *Rotterdam (Nederland)*	VIII	2	151
CLOSSON, Herman	Godefroid de Bouillon *Marseille (France)*	IX	1	14
	Les Quatre Fils Aymon *Bruxelles*	IX	1	30
	Sire Halewijn *Antwerpen (België)*	IX	1	14
CROMMELYNCK, Fernand	Le Cocu Magnifique *Bruxelles*	IX	1	9
	Une Femme qu'a le Cœur trop petit *Bruxelles*	IX	1	8
CUZZANI, Agustin	Los Indios estaban Cabreros *Buenos Aires*	IX	1	70
	D			
D'ANNUNZIO, Gabriele	La Fiaccola sotto il Moggio *Roma*	VIII	1	69
	La Figlia di Jorio *Roma*	VIII	1	68
DA SILVA, Francisco Pereira	Grace and Disgrace at the House of Snake Eater – Grâce et Disgrâce chez Avale-Couleuvre *Bahia (Brazil)*	VIII	3	237
DELANEY, Shelagh	A Taste of Honey *London*	VIII	3	215
DEL CARLO, Omar	Proserpina y el Extranjero *Buenos Aires*	VII	3	218
DESSI, Giuseppe	La Giustizia *Torino (Italia)*	VIII	3	193
DORST, Tankred	Die Kurve *Lübeck (Deutschland)*	IX	2	164
DOSTOIEVSKY	Crime and Punishment – Crime et Châtiment *Turku (Finland)*	VII	3	222
	Crime and Punishment – Crime et Châtiment *Turku (Finland)*	VIII	2	115
	see-voir CAMUS			
DRZIC, Marin	Uncle Maroje – Oncle Maroje *Beograd*	VII	3	215
DUBE, Marcel	Un Simple Soldat *Montréal*	VIII	3	242
DÜRRENMATT, Friedrich	Frank V *Zürich (Schweiz)*	VIII	3	190
	Romulus der Grosse *Strasbourg (France)*	VIII	1	66
	E			
ELIOT, T.S.	The Elder Statesman *London*	VIII	1	73
	The Elder Statesman *San Miniato (Italia)*	IX	1	87
ESCHYLE	*see-voir* AESCHYLUS			
	F			
FABBRI, Diego	Figli d'Arte *Roma*	VIII	4	300
	Figli d'Arte *Roma*	IX	1	84
FAULKNER, William	Requiem for a Nun *Firenze (Italia)*	IX	1	86
FERRARI, Paolo	Goldoni e le sue 16 Commedie nuove *Milano (Italia)*	VIII	1	71
FERRERO, Leo	Angelica *Torino (Italia)*	IX	2	171
FIELDING, Henry–MILES, Bernard	Lock up Your Daughters *London*	VIII	3	252
FIGUEIREDO, Guilhermo	The Fox and the Grapes Le Renard et les Raisins *São Paulo (Brazil)*	VIII	3	239
FORMAN, Milos	The Magic Lantern – La Lanterne Magique *Bruxelles*	VIII	3	179
FRANK, Dimitri	Bark at the Moon – Aboyer à la Lune			
Frenkel	*Arnhem (Nederland)*	IX	2	173
FRISCH, Max	Herr Biedermann und die Brandstifter *Bruxelles*	IX	1	43
	Herr Biedermann und die Brandstifter *Zürich (Schweiz)*	VIII	3	191
FRY, Christopher	The Lady's not for Burning *Bruxelles*	IX	1	36
	G			
GALCZYNSKI, K.I.	Porfirion the Donkey – L'Ane Porfirion *Warszawa*	VIII	2	154

		vol.	n°	page
GAZZO, Michael	A Hatful of Rain *New York*	VIII	3	222
	The Night Circus *New York*	VIII	3	223
GENET, Jean	Le Balcon *London*	VIII	3	175
GHELDERODE, Michel de	Barabbas *Bruxelles*	IX	1	13
	Mademoiselle Jaïre *Bruxelles*	IX	1	12
GIBSON, William	The Miracle Worker *New York*	IX	1	95
	Two for the Seesaw *New York*	VIII	3	221
GIRAUDOUX, Jean	La Duchesse de Langeais *München (Deutschland)*	VIII	3	248
	Pour Lucrèce *Helsinki*	VIII	2	90
GŒTHE	Iphigenie in Tauris *Dubrovnik (Yougoslavie)*	IX	2	156
GOGOL	The Government Inspector			
	Le Revizor *Helsinki*	VIII	2	94
	see-voir ADAMOV, Arthur			
GOLDONI, Carlo	I Rusteghi *Bucharest*	VII	3	198
	Il Servitore di due Padroni *Nowa Huta (Poland)*	VII	3	212
GOMBROWICZ, Witold	Princess Yvonne of Burgundy Yvonne, princesse de Bourgogne *Warszawa*	VIII	3	200
GORKI, Maxime	The Little Bourgeois – Les Petits Bourgeois *Buenos Aires*	IX	1	71
	The Lower Depths – Les Bas Fonds *Lahti (Finland)*	VIII	2	107
GREENE, Graham	The Power and the Glory *New York*	VIII	1	79

H

		vol.	n°	page
HAARLA, Lauri	Judas *Kuopio (Finland)*	VIII	2	105
HALEVY-MEILHAC	La Vie Parisienne *Paris*	VIII	1	67
HALL, Willis	The Long and the Short and the Tall *London*	VIII	2	159
HANSBERRY, Lorraine	A Raisin in the Sun *New York*	VIII	3	218
HASENCLEVER, Walter	Ein Besserer Herr *Berlin*	VIII	1	18
HASEK-CAPEK	The Adventures of the Brave Soldier Schweyk – Les Aventures du Brave Soldat Schweyk *Antwerpen (België)*	IX	1	26
HEIREMANS, Luis A.	Esta Srta Trini *Santiago (Chile)*	VIII	2	141
HELANEN, Vilho	Berenike *Aulanko (Finland)*	VIII	2	113
HELGESSON, Lars	Babel *Stockholm*	VIII	3	201
HENSEN, Herwig	Agamemnon *Antwerpen (België)*	IX	1	19
HEY, Richard	Thymian und Drachentod *Stuttgart (Deutschland)*	VIII	3	182
HIKHMET, Nazim	The Sword of Damocles – L'Épée de Damoclès *Moskva*	IX	2	181
HOCHWÄLDER, Fritz	Der Heilige Experiment *Bruxelles*	IX	1	40
HOFMANNSTHAL, Hugo von	Jedermann *Turku (Finland)*	VIII	2	115
HUGO, Victor	Marie Tudor *Avignon (France)*	IX	2	153

I

		vol.	n°	page
IBSEN, Henrik	Rosmersholm *London*	IX	2	183
ILEGEMS, Elsa	Do As You Like in the Land of Your Whims – Fais ce que tu veux, au Pays de ton Caprice *Antwerpen (België)*	IX	1	61
IONESCO, Eugène	Le Nouveau Locataire *Helsinki*	VIII	2	98
	Rhinocéros *Düsseldorf (Deutschland)*	IX	1	79
	Rhinocéros *Paris*	IX	2	159
	Tueur sans Gages *Paris*	VIII	3	172

J

		vol.	n°	page
JELLICOE, Ann	The Sport of my Mad Mother *London*	VIII	3	[couverture – the cover]
JOHN, Errol	Moon on a Rainbow Shawl *London*	VIII	1	75
	Moon on a Rainbow Shawl *Montevideo*	IX	2	187
JONSON, Ben	Volpone *Sofia*	VII	3	195
JOTUNI, Maria	The Man's Rib – La Côte de l'Homme *Helsinki*	VIII	2	125
JOYCE, James	Ulysses in Nighttown *London*	VIII	4	281

K

		vol.	n°	page
KAFKA	The Castle – Le Château *Antwerpen (België)*	IX	1	27
KAISER, Georg	Der Zar lässt sich photographieren *Frankfurt (Deutschland)*	IX	2	163
KALLAS, Kyllikki	The Party Secretary – Le Secrétaire du Parti *Pori (Finland)*	VIII	2	110
KANIN, Fay and Michael	Rashomon *New York*	VIII	3	262
	Rashomon *Bruxelles*	IX	1	34
KASTELAN, Jure	Sand and Foam – Le Sable et l'Écume *Zagreb (Yugoslavia)*	VIII	3	196
KHMELIK, A.	My Friend Kolka – Mon Ami, Kolka *Moskva*	IX	2	180
KIVI, Aleksis	The Seven Brothers – Les Sept Frères *Helsinki*	VIII	2	121
KLINGER, Kurt	Das Kleine Weltkabarett *Wien*	VIII	3	197
KOBO, Abe	Here's the Ghost – Le Fantôme est ici *Tokio*	VIII	3	196
KÜHNELT, Hans Friedrich	Ein Tag mit Edward *Wien*	VIII	3	197

L

		vol.	n°	page
LABICHE et MARTIN	Les Trente Millions de Gladiator *Paris*	VIII	1	27
LACOUR, José-André	L'Année du Bac *Bruxelles*	IX	1	32
LANGEVIN, André	L'Œil du Peuple *Montréal*	VIII	3	241
LASSILA, Maiju	Borrowing Matches – En empruntant des Allumettes *Helsinki*	VIII	2	100
	Love and the Widows – Les Veuves et l'Amour *Helsinki*	VIII	2	99

		vol.	nº	page
LERMONTOV	Masquerade – Mascarade *Moskva*	VII	3	201
LEVI, Paolo	Il Caso Pinedus *Bruxelles*	IX	1	38
LILAR, Suzanne	Le Roi Lépreux *Bruxelles*	IX	1	5
LORCA, Federico Garcia	La Casa de Bernarda Alba *Helsinki*	VII	3	222

M

MACLEISH, Archibald	J.B. *New York*	VIII	1	77
MADACH, Imre	The Tragedy of Man – La Tragédie de l'Homme *Budapest*	VII	3	210
MANAS, Alfredo	La Feria de Cuernicabra *Madrid*	VIII	3	186
MANOIR-VERHYLLE	Monsieur de Falindor *Bruxelles*	IX	1	44
MANZONI, Alessandro	Adelchi *Italia*	IX	2	168
MARCEAU, Félicien	L'Œuf *Budapest*	VII	3	209
MARIVAUX	L'Heureux Stratagème *Paris*	IX	2	160
	Le Triomphe de l'Amour *Paris*	VIII	1	[couverture – The cover
MARTIN et LABICHE	Les Trente Millions de Gladiator *Paris*	VIII	1	27
MAYAKOVSKY, Vladimir	The Bath House – Les Bains *Moskva*	VII	3	202
	The Bath House – Les Bains *Sofia*	VII	3	192
	The Bedbug – La Punaise *Moskva*	VII	3	203
	Mystery Bouffe – Mystère Bouffe *Moskva*	VII	3	202
MEILHAC-HALEVY	La Vie Parisienne *Paris*	VIII	1	67
MERIMEE, Prosper	Le Carrosse du Saint-Sacrement *Paris*	VIII	1	46
METHLING, Finn	Journey into the Green Shadows – Voyage aux Ombres Vertes *Copenhagen*	VIII	3	181
MILES, Bernard-FIELDING, Henry	Lock up Your Daughters *London*	VIII	3	252
MILLER, Arthur	View from the Bridge *Roma*	VIII	1	70
	Death of a Salesman *Paris*	IX	1	31
MIRLAS, Leon	El Señor Perez no esta de Acuerdo *Buenos Aires*	IX	1	69
MIRODAN, Alexander	The Journalists – Les Journalistes *Bucharest*	VII	3	196
MOERS, Herman	Zur Zeit der Distelblüte *Bochum (Deutschland)*	VIII	3	183
MOGIN, Jean	A chacun selon sa Faim *Paris*	IX	1	16
MOLIERE	Amphitryon *Paris*	VIII	1	26
MORISSEAU-LEROY F.	Antigone *Haïti*	VIII	4	293
MROZEK, Slawomir	The Police – Les Policiers *Warszawa*	VIII	2	155
	The Police – Les Policiers *Warszawa*	VIII	3	200
MULICH, Harry	Tanchelijn *Amsterdam (Nederland)*	IX	2	172
MUNK, Kaj	An Idealist – L'Idéaliste *Tampere (Finland)*	VIII	4	287
MUSSET	Les Caprices de Marianne *Paris*	VIII	2	814

N

NASH, Richard	The Rainmaker *Bruxelles*	IX	1	33
NEZVAL, Vitezslav	Tonight the Sun Sets on Atlantis – Ce Soir encore le Soleil se couche sur l'Atlantide *Praha*	VII	3	200
NUMERS, Gustaf von	Beyond Kuopio *Helsinki*	VIII	2	99

O

OBEY, André	Les Trois Coups de Minuit *Paris*	VIII	1	64
O'CASEY, Sean	Cock A Doodle Dandy *London*	IX	1	92
	The Shadow of a Gunman *New York*	VIII	1	78
O'NEILL, Eugene	Anna Christie *Tel Aviv*	IX	1	83
	Hughie *Stockholm*	IX	2	177
	A Moon for the Misbegotten *Helsinki*	VIII	2	97
	Touch of a Poet *New York*	VIII	1	76
	Touch of a Poet *Antwerpen (België)*	IX	1	28
OSBORNE, John	Look Back in Anger *London*	VIII	3	207
	Look Back in Anger *Tokio*	IX	1	89
	The World of Paul Slickey *London*	VIII	3	208

P

PATRONI, Giuseppe	D'Amore si Muore *Venezia (Italia)*	VIII	3	192
PICHETTE, Henri	Les Épiphanies *Paris*	VIII	3	173
PIRANDELLO, Luigi	Vestire gli Ignudi *Amsterdam (Nederland)*	VIII	2	151
	I Giganti della Montagna *Paris*	VIII	4	294
POGODIN, Nikolai	Petrarca's Sonnet – Le Sonnet de Pétrarque *Moskva*	VII	3	204
POTOCKI, Jan	Parade – Les Parades *Warszawa*	VIII	2	156
	Parade – Les Parades *Warszawa*	VIII	4	299
POUND, Ezra	Die Frauen von Trachis *Berlin*	VIII	3	251
PRIESTLEY, J.B.	Time and the Conways *Rio de Janeiro*	VIII	3	238

Q

QUINTERO	El Centenario *Graver (South Africa)*	VII	3	229

R

RADOEV, Ivan	It's a Small World – Le Monde est Petit *Bourgas (Bulgaria)*	VIII	3	178
RATTIGAN, Terence	Separate Tables *London*	VIII	1	35
RACINE	Mithridate *Bruxelles*	IX	1	39

		vol. nº page
ROCCA, Guido	I Coccodrilli *Milano (Italia)*	VIII 3 192
ROMAINS, Jules	Grâce encore pour la Terre *Liège (Belgique)*	IX 1 46

S

SAGAN, Françoise	Château en Suède *Paris*	IX 2 158
SALCEANU, Grigore	Ovide *Constanza (Rumania)*	VII 3 197
SAROYAN, William	Hello Out There *Mechelen (België)*	IX 1 54
SARTRE, Jean-Paul	Nekrassov *Helsinki*	VIII 2 97
	Les Séquestrés d'Altona *Milano (Italia)*	IX 2 169
	Les Séquestrés d'Altona *Paris*	IX 1 75
SCHUBEL, Theodor	Der Kurassier Sebastian und sein Sohn *Berlin*	VIII 3 183
SCHUTT, Bertil	The Widow – La Veuve *Malmö (Sweden)*	IX 2 175
SCHWARZ, Helmut	Arbeitpriester *Graz (Österreich)*	VIII 3 197
SHAKESPEARE	All's Well That Ends Well *Stratford (U. K.)*	VIII 3 254
	The Comedy of Errors *Amsterdam (Nederland)*	IX 2 173
	The Comedy of Errors *Rotterdam (Nederland)*	IX 2 172
	Hamlet *Praha*	IX 1 73
	Julius Caesar *Arles (France)*	IX 2 151
	Julius Caesar *Bochum (Deutschland)*	VIII 4 275
	Macbeth *Paris*	VIII 1 47
	Measure for Measure *Lodz (Poland)*	VII 3 213
	The Merry Wives of Windsor *Italia*	VIII 4 276
	Much Ado About Nothing *Stratford (U. K.)*	VIII 1 72
	Othello *Kecskemet (Hungary)*	VII 3 211
	Pericles *Stratford (U. K.)*	VIII 1 33
	Romeo and Juliet *Stratford (U. K.)*	VIII 1 33
	Troilus and Cressida *(Nederland)*	VIII 4 275
	Twelfth Night *New York*	IX 2 156
	Twelfth Night *Stratford (U. K.)*	VIII 1 33
SHAMIR, Moshe	Tales of Lod – Les Contes de Lod *Tel Aviv*	IX 1 81
SHAW, Bernard	Saint Joan *Dublin*	VIII 4 293
SHELLEY	The Cenci *London*	VIII 3 253
SIMPSON, N.F.	The Hole *London*	VIII 3 211
	One Way Pendulum *London*	IX 1 93
SION, Georges	La Malle de Paméla *Bruxelles*	IX 1 15
	Le Voyageur de Forceloup *Bruxelles*	IX 1 15
SISSON, Rosemary Anne	The Splendid Outcasts *Pitlochry (U.K.)*	VIII 3 255
SLADE, Julian	Salad Days *Bruxelles*	IX 1 41
SOPHOCLES	*see-voir* MORISSEAU-LEROY F.	VIII 4 293
SORIA, Georges	L'Étrangère dans l'Ile *Paris*	VIII 1 65
STAAL, Jan	Last Leave – Le Dernier Permissionaire *Arnhem (Nederland)*	VIII 2 150
STERCKX, Piet	Double Ghost – Fantôme au Carré *Antwerpen (België)*	IX 1 52
STRINDBERG, August	Master Olof – Maître Olof *Helsinki*	VII 3 223

T

TALVI, Jussi	Before Good Friday – Avant le Vendredi Saint *Lohja (Finland)*	VIII 2 109
TANAKA Chikao	The Head of St Mary - La Tête de Sainte Marie *Tokio*	IX 1 88
	The Plover – Le Pluvier *Tokio*	IX 1 89
TARDIEU, Jean	La Politesse inutile *Paris*	VIII 3 173
TCHEKHOV	*see-voir* CHEKHOV	
THOMAS, Dylan	The Doctor and the Devils *Wuppertal*	IX 1 78
TOPOL, Jozef	Their Day – Leur Jour *Praha*	IX 1 72
TURGUENIEV	A Month in the Country Un Mois à la Campagne *Helsinki*	VIII 2 92
TURJA, Ilmari	Father and Son – Père et Fils *Kotka (Finland)*	VIII 2 104

V

VAN HOECK, Jozef	Provisional Sentence Jugement Provisoire *Antwerpen (België)*	VIII 1 60
	Provisional Sentence Jugement Provisoire *Antwerpen (België)*	IX 1 21
VAN MARCKE, Leen	The Bright House La Maison Claire *Antwerpen (België)*	IX 1 60
VAN RYSSELE, Colyn	The Mirror of Love Le Miroir des Amours *Antwerpen (België)*	IX 1 24
VAN WIJK	Germanicus	
LOUW N.P.	*Belville (South Africa)*	VII 3 229
VAUTHIER, Jean	Capitaine Bada *Paris*	VIII 3 173
	Capitaine Bada *Bruxelles*	IX 1 42
	Les Prodiges *Kassel (Deutschland)*	VIII 3 250
VERHYLLE-MANOIR,	Monsieur de Falindor *Bruxelles*	IX 1 44
VICHNIEWSKI	The Optimistic Tragedy La Tragédie optimiste *Leningrad*	VIII 4 287
VIDAL, Gore	Visit to a Small Planet *New York*	VIII 3 219

W

WAEGEMANS, Yvonne	The Ugly Duckling – Le Vilain Petit Canard *Antwerpen (België)*	IX 1 59
WECKSELL, Julius	Daniel Hjort *Jyväskylä (Finland)*	VIII 2 120
WHITING, John	Marching Song *London*	VIII 3 204
WILDE, Oscar	An Ideal Husband *Helsinki*	VIII 2 95
WILDER, Thornton	The Matchmaker *Montevideo*	IX 2 186

		vol. nº page
Wiles, John	Never Had It So Good *Coventry (U. K.)*	IX 2 184
Willems, Paul	Peau d'Ours *Bruxelles* [couverture – the cover]	IX 1
	La Plage aux Anguilles *Bruxelles*	IX 1 17
Williams, Tennessee	Cat on a Hot Tin Roof *Helsinki*	VIII 2 89
	The Rose Tattoo *Bruxelles*	IX 1 37
	Sweet Bird of Youth *New York*	VIII 3 263
Wittlinger, Karl	Kennen Sie die Milchstrasse? *Helsinki*	VIII 2 93
Wolfe, Thomas	Look Homeward, Angel *New York*	VII 3 238
Wuolijoki, Hella	Heta of Niskavuori – Heta, Fille de Niskavuori *Helsinki*	VIII 2 127

Z

Zardi, Federico	I Tromboni *Roma*	VIII 1 14-15
Zetterlind, Bo	The Seven Mortal Sins : Envy – Les Sept Péchés Capitaux : L'Envie *Stockholm*	VIII 3 201

II. OPERA AND MUSICAL COMEDY — THÉÂTRE LYRIQUE

			vol. nº page
Andriessen, Hendrik	Philomela	*Amsterdam (Nederland)*	VII 4 259
Bernstein, Leonard	West Side Story	*New York*	VII 3 238
Berg, Alban	Wozzeck	*Berlin*	VII 4 251
Bhatia, Sheila	Heer Ranjah	*New Delhi*	IX 2 166
Bizet	Carmen	*Paris*	IX 1 76
Blacher, Boris	Preussisches Märchen	*Berlin*	VII 4 261
Blomdahl, Karl Birger	Aniara	*Stockholm*	IX 2 176
Bloch, Ernest	Macbeth	*Cleveland (U.S.A.)*	IX 2 191
Britten, Benjamin	Albert Herring	*Berlin*	VIII 4 311
	Peter Grimes	*London*	VII 4 255
	The Turn of the Screw	*London*	VII 4 262
Castro, Juan José	Bodas de Sangre	*Buenos Aires*	VII 4 296
Dallapiccola, Luigi	Il Prigioniero	*Frankfurt (Deutschland)*	VII 4 259
Debussy, Claude	Le Martyre de Saint Sébastien	*Paris*	VII 4 278
	Pelléas et Mélisande	*Paris*	VII 4 287
Donizetti	Anna Bolena	*Milano (Italia)*	VII 4 275
Egk, Werner	Der Revizor	*Stuttgart (Deutschland)*	VII 4 295
von Einem, Gottfried	Der Prozess	*Salzburg (Österreich)*	VII 4 262
Farkas, Ferenc	The Artful Students – Les Étudiants Rusés	*Budapest*	VII 4 257
Fortner, Wolfgang	Bluthochzeit	*Köln (Deutschland)*	VII 4 297
Gounod	Faust	*Beograd*	VIII 4 312
	Faust	*Paris*	VII 4 278
Hammerstein II-Rodgers	The Sound of Music	*New York*	IX 1 95
Hartmann, Karl Amadeus	Simplicius Simplizissimus	*Köln (Deutschland)*	VII 4 257
Henze, Hans Werner	König Hirsch	*Berlin*	VII 4 265
Hercigonja, Nicola	The Crown of the Mountain La Couronne de la Montagne	*Beograd*	VIII 4 312
Hindemith, Paul	Mathis der Maler	*Stuttgart (Deutschland)*	VII 4 254
Honegger, Arthur	Antigone	*Paris*	VII 4 288
	Jeanne au Bûcher	*Paris*	VII 4 258
Janacek, Leos	The Cunning Little Vixen Le Petit Renard Intelligent	*Berlin*	VII 4 249
	Katia Kabanova	*Beograd*	VIII 4 312
Jezek, J.	The Ballad of Rags La Ballade des Chiffons	*Praha* [couverture – the cover]	VII 3
Kauppi, Emil	Cobbler on the Heath – Les Cordonniers de la Lande	*Helsinki*	VIII 2 133
Klebe, Giselher	Die Räuber	*Düsseldorf (Deutschland)*	VII 4 299
Kodalli, Nevit	Van Gogh	*Ankara (Turkey)*	VII 3 233
Krenek, Ernst	Pallas Athene weint	*Hamburg (Deutschland)*	VII 4 264
Landowski, Marcel	Le Fou	*Paris*	VII 4 265
Leoz, Jesus Garcia	Primavera del Portal	*Madrid*	VII 4 261
Liebermann, Rolf	Leonore 40/45	*Basel (Schweiz)*	VII 4 261
Lualdi, Adriano	Il Diavolo nel Campanile	*Firenze (Italia)*	VII 4 263
Malipiero, Gian Francesco	Venere Prigioniera	*Firenze (Italia)*	VII 4 266
Martin, Frank	La Tempête	*Frankfurt (Deutschland)*	VII 4 292
Menotti, Gian Carlo	Amahl and the Night Visitors	*Firenze (Italia)*	VII 4 260
	Maria Golovin	*Bruxelles*	VII 4 268
Milhaud, Darius	Bolivar	*Paris*	VII 4 258
Mozart	Die Entführung aus dem Serail	*Salzburg (Österreich)*	VII 4 282
	Die Hochzeit des Figaro	*Frankfurt (Deutschland)*	VIII 4 305
	Die Zauberflöte	*Salzburg (Österreich)*	VII 4 282
Offenbach	Les Contes d'Hoffmann	*Berlin*	VII 4 283
	Les Contes d'Hoffmann	*Berlin* [couverture – the cover]	VIII 4
	Les Contes d'Hoffmann	*Berlin*	VIII 4 311
	La Vie Parisienne	*Paris*	VIII 1 67

		vol.	nº	page
ORFF, Carl	Antigone *Salzburg (Österreich)*	VII	4	289
	Carmina Burana *Bruxelles*	VII	4	253
PIZZETTI, Ildebrando	Assassinio nella Cattedrale *Milano (Italia)*	VII	4	293
POULENC, Francis	Les Dialogues des Carmélites *Milano (Italia)*	VII	4	291
PYLKKÄNEN, Tauno	Opri and Oleksi – Opri et Oleksi *Helsinki*	VII	4	267
	Opri and Oleksi – Opri et Oleksi *Helsinki*	VIII	2	135
RAJICITCH, Stanojlo	Simonida *Beograd*	VII	4	268
RODGERS-HAMMERSTEIN II	The Sound of Music *New York*	IX	1	95
ROSENBERG, Hilding	The Island of the Blessed – L'Ile de la Félicité *Stockholm*	VII	4	256
ROSSINI	Le Comte Ory *Berlin*	VII	4	281
SCHŒNBERG, Arnold	Moses und Aron *Zürich (Schweiz)*	VII	4	[couverture – the cover]
SCIAMARELLA, Valdo	Marianita Limena *Buenos Aires*	VII	4	266
SPONTINI, Gaspare	Agnese di Hohenstaufen *Firenze (Italia)*	VII	4	276
STRAUSS, Richard	Ariadne auf Naxos *Berlin*	VIII	4	306
	Ariadne auf Naxos *Milano (Italia)*	VII	4	248
	Elektra *Berlin*	VII	3	208
	Salome *Stockholm*	VII	4	247
STRAWINSKY, Igor	Œdipus Rex *London*	IX	2	185
	Œdipus Rex *Paris*	VII	4	271
	The Rake's Progress *Venezia (Italia)*	VII	4	260
SUTERMEISTER, Heinrich	Titus Feuerfuchs *Basel (Schweiz)*	VII	4	267
SZELIGOWSKI, Tadeusz	Krakatuk *Gdansk (Poland)*	VII	4	265
TCHAIKOWSKY	Eugene Onegin *New York*	VII	4	280
	The Queen of Spades - La Dame de Pique *Firenze (Italia)*	VII	4	277
VERDI	Aïda *London*	VII	4	279
	Un Ballo in Maschera *Berlin*	VII	4	281
WAGNER	Der Fliegende Holländer *Frankfurt (Deutschland)*	VIII	4	305
	Lohengrin *Bayreuth (Deutschland)*	VII	4	284
WALTON, William	Troilus and Cressida *London*	VII	4	263
WEILL, Kurt	Die Burgschaft *Berlin*	VII	4	273
	Die Sieben Todsünden der Kleinbürger *Frankfurt (Deutschland)*	IX	2	162
	Die Sieben Todsünden der Kleinbürger *New York*	VIII	3	258
	Der Zar lässt sich photographieren *Frankfurt (Deutschland)*	IX	2	163

III. BALLET

CULLBERG, Birgit	Mademoiselle Julie *Stockholm*	VIII	4	318
	Medaea – Médée *Stockholm*	VIII	4	318
	Moon Reindeer – Le Renne de Lune *Stockholm*	VIII	4	318
FRANÇOISE et DOMINIQUE	Histoire du Petit Tailleur *Paris*	VIII	2	144
IVANOV – GORSKI – MESSERER	Swan Lake – Le Lac des Cygnes *Helsinki*	VIII	2	137
KUMAR, Parvati	Dekh Teri Bambai *Bombay (India)*	VIII	4	324
LOPEZ, Pilar	Le Café de Chimitas *Espana*	VIII	4	323
MACMILLAN, Kenneth	The Burrow *London*	VIII	2	158
MENDEL, Deryk	Epithalame *Aix-les-Bains*	VIII	2	145
MESSERER – IVANOV – GORSKI	Swan Lake - Le Lac des Cygnes *Helsinki*	VIII	2	137
MISZCZYK, Stanislaw	Mazepa *Warszawa*	VIII	4	317
ROBBINS, Jerome	The Concert – Le Concert *New York*	VIII	4	317
	N.Y. Export, op. Jazz *New York*	VIII	3	259
ROSEN, Heinz	La Dame à la Licorne *Paris*	VIII	2	147
UTHOFF, Ernst	Miracle on the Boulevard Miracle sur le Boulevard *Santiago (Chili)*	VIII	2	142
ZAHAROV, Rotislaw	Cinderella – Cendrillon *Helsinki*	VIII	2	139

IV. PERSONALITIES — PERSONNALITÉS

BEHAN, Brendan	VIII	4	285
CANGALOVIC, Miroslav	VIII	4	312
CASARES, Maria	VIII	1	[couverture – the cover]
	VIII	1	46
	VIII	1	47
	VIII	1	49
DELLA CASA, Lisa	VIII	4	306
GASSMAN, Vittorio	VIII	1	14
	VIII	1	15
HELD, Martin	VIII	1	18
	VIII	1	19
HIRSCH, Robert	VIII	1	26
	VIII	1	27
IONESCO, Eugène	VIII	3	[couverture – the cover]
JOHNSON, Richard	VIII	1	33
LEIGHTON, Margaret	VIII	1	35
LOPEZ, Pilar	VIII	4	323
MOSTEL, Zero	VIII	4	281
ORLANDO, Marianne	VIII	4	318
PORTMAN, Eric	VIII	1	35
SERRANO, Eduardo	VIII	4	323
VYJAYANTHIMALA	VIII	4	329
WILKOVSKI, Jan	VIII	4	336

V. THEATRE ARCHITECTURE — ARCHITECTURE THÉÂTRALE

		vol.	n°	page
Aix-les-Bains France	Théâtre de Verdure	IX	2	150
Belville South Africa	South Africa's First Civic Theatre – Premier Théâtre Municipal d'Afrique du Sud	VII	3	228
Helsinki Finland	Finnish National Theatre – Le Théâtre National de Finlande	VII	21	86
Helsinki Finland	The Little Theatre of the Finnish National Theatre – La Petite Scène du Théâtre National de Finlande	VIII	2	86
Italia	Teatro Popolare Italiano	IX	2	168
Lappeenranta Finland	The Open-Air Theatre – Le Théâtre en plein air	VIII	2	108
Tampere Finland	Pyynikki Summer Theatre – Théâtre d'Été de Pyynikki	VIII	3	168

VI. FOLKLORE

Belgium Belgique	The Carnival of the Gilles at Binche – Les Gilles de Binche	IX	1	67
Belgium Belgique	The Procession of the Penitents at Veurne – Le Procession des Pénitents à Furnes	IX	1	63
Brazil Bresil	Queen of the Warriors – La Reine des Guerriers	VIII	3	236
Ivory Coast Cote d'Ivoire	Sinématiali Dancer – Danseur de Sinématiali	VII	3	166
Ivory Coast Cote d'Ivoire	Zouan Hounia – Young Girl Dancer – Zouan Hounia – Jeune Danseuse	VII	3	168
Northern Cameroons Nord Cameroun	Mora – Mukulehe Dancer Mora – Danseuse Mukulehe	VII	3	171
Ruanda	Watutsi Dance – Danse Watutsi	VII	3	178
Ubangui-Chari	Dance of the Excised Banda Girls – Danse des Jeunes Excisées Bandas	VII	3	169
Upper Guinea Haute-Guinee	Nzérékoré - Ceremonial Male Mummer – Nzérékoré – Masque Mâle Cérémoniel	VII	3	174
Upper Volta Haute-Volta	Dedougou – Mask of the Calao – Dedougou – Masque du Calao	VII	3	167
Upper Volta Haute-Volta	Houndé – Agrarian Festival Houndé – Cérémonie Agraire	VII	3	170
Upper Volta Haute-Volta	Koudougou – Bobo Dancers Koudougou – Danseurs Bobo	VII	3	173

VII. PUPPETS — MARIONNETTES

Deutschland	Dresden Kunstlerische Puppenspiele	VIII	4	336
France	La Compagnie des Marottes	VIII	4	335
France	Les Marionnettes de Giles	VIII	4	335
France	Les Marionnettes d'Yves Joly	VIII	4	335
France	Les Marionnettes du Manifole	VIII	4	335
France	Les Marionnettes de Jean et Colette Roche	VIII	4	335
Hellas	Théâtre d'Ombres Karaghiozis	VIII	4	341
Polska	Panstwowy Teatr Lalka	VIII	1	54
Polska	Panstwowy Teatr Lalka	VIII	4	336
Romania	Théâtre Craiova	VIII	1	55
Romania	Théâtre Tandarica	VIII	1	53
U.S.S.R. U.R.S.S.	Theatre of Ulan-Bator – Mongolian People's Republic République Mongole	VIII	1	55
United Kingdom	Hogarth Puppets	VIII	1	55

Statement required by the act of August 24, 1912, as amended by the acts of March 3, 1933, July 2, 1946 and June 11, 1960 (74 stat 208) showing the ownership, management and circulation of *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York (N.Y.), for October 1, 1960.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : Les Éditions et Ateliers d'art Graphique Elsevier s. a., 141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium (Publisher) ; R. Hainaux, 84, avenue de l'Armée, Brussels, Belgium, (Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).

2. The owner of the Review *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde) is : S.A. Les Éditions et Ateliers d'art Graphique Elsevier, 141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d b a Theatre Arts Books 333 Sixth Avenue, New York 14, New York, U.S.A. ; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mort gages or other securities are : none.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

5. The average number of copies of each issue of the publication sold or distributed, through the mails or otherwise, to paid subscribres during the 12 months preceding the date shown above was (.This information is required by the act of June 11, 1960 to be included in all statement regardless of frequency of issue). 705 in U.S.A. only.

Sworn to and subscribed before me this 4th day of October 1962.

Eugene Drier, Notary Public. State of New York N° 30 6102200, Qualified in Nassau Country. Commission expires March 30. 1962.

Robert M. Mac Gregor
Signature of Business Manager,
Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier s. a.,
141-143, avenue de Scheut, Brussels, Belgium

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles.
Imprimerie S.A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, Bruxelles, novembre 1960. Printed in Belgium

ATLAS HISTORIQUE

DE LA

MUSIQUE

par PAUL COLLAER

Directeur honoraire de la Radiodiffusion belge

et ALBERT VANDER LINDEN

Bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles

PRÉFACE DE CHARLES VAN DEN BORREN

de l'Académie royale de Belgique, Président de la Société belge de musicologie, Professeur honoraire aux universités de Bruxelles et de Liège

LES ÉDITIONS ELSEVIER-PARIS ajoutent avec le présent « Atlas Historique de la Musique » un nouveau fleuron à leur déjà si réputée collection d'atlas historiques et culturels dont l'ensemble constituera un jour une prodigieuse synthèse de l'histoire de la civilisation humaine.

Certes, l'histoire de la musique a déjà été traitée par maint auteur, mais jamais jusqu'ici elle n'avait fait l'objet, comme dans cet Atlas, d'une étude aussi complète englobant cette discipline toute nouvelle de la musicologie qu'est l'ethnomusicologie, celle-ci traitée par M. Paul Collaer qui en est un des pionniers les plus érudits. Débordant les cadres classiques dans lesquels se confinent les musicologues prudents, cet Atlas n'hésite pas à présenter tout le domaine musical extra-européen de même que les plus récentes conquêtes de la musique expérimentale et électronique. Par ailleurs il résume également tous les aspects du rayonnement mondial actuel de la musique tant par le moyen des festivals que par les techniques de diffusion musicale que sont la radio et la télévision. Des cartes géographiques d'une présentation impeccable ainsi que de très nombreuses illustrations souvent inédites forment la partie imagée de cet Atlas que complètent des notes encyclopédiques en marge des illustrations ainsi qu'un Index des noms cités dans l'ouvrage. Ajoutons que celui-ci est préfacé par le professeur Charles van den Borren qui est une des sommités les plus éminentes de la musicologie moderne. Il couvre ainsi de sa rayonnante autorité la haute valeur historique de cet atlas.

Un ouvrage, format 25 × 35 cm, 196 pages dont 96 pages comportant 675 illustrations documentaires en blanc et noir et 19 cartes en 5 couleurs. Reliure pleine toile sous jaquette plastifiée en 2 couleurs.

ELSEVIER-PARIS

HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

EN DEUX VOLUMES

par

PIERRE FRANCASTEL

avec

la collaboration de Galienne Francastel et de Pierre Tisné

Notices par Maurice Bex

Dans cette Histoire d'ensemble de la Peinture Française, Pierre Francastel, tout en suivant — pour la clarté de l'exposé — l'ordre chronologique admis, n'hésite pas à s'écarter des sentiers souvent trop conventionnels de l'Histoire de l'art.

L'auteur de « Nouveau dessin, nouvelle peinture » se devait aussi de nous proposer des vues originales et vivantes sur tel ou tel problème d'esthétique, voire même de philosophie ou de sociologie, de telle sorte que son livre constitue une *Histoire de la Peinture Française* d'un genre entièrement inédit.

C'est à partir de la naissance du tableau que nous suivrons avec Pierre Francastel l'évolution de la peinture française. Il a divisé son ouvrage en deux parties, la première allant du XVe à la fin du XVIIIe siècle, la seconde étudiant l'avènement de la peinture moderne à partir du néo-classicisme jusqu'aux prolongements du cubisme.

TOUTE LA PRESSE LOUE UNANIMEMENT CE GRAND OUVRAGE D'ART :

« La peinture n'y est pas séparée de son contexte philosophique et social. Là est l'apport nouveau de M. Francastel. »

C. de Fréminville, dans LE POPULAIRE DIMANCHE

« Un excellent instrument d'études et de recherches. »

J.P. Crespelle, dans FRANCE SOIR

« Par la beauté de son illustration, c'est une fête pour les yeux et un musée à domicile. »

P. Demeuse, dans LE PEUPLE

Un ouvrage en deux volumes, format 26 × 35,5 cm, 418 pages, 308 illustrations en blanc et noir, 125 planches contre-collées en quadrichromie. Reliure plein pellior avec tranche-file sous jaquette en couleur.

Prix, par volume : 5.250 FF — 630 FB

ELSEVIER-PARIS

PARIS III : 51, rue des Archives

Printed in Belgium